

U.
EMIA
INTE
ALE
ITICE
UBLICII
LISTE
NIA

149
Institutul
de istorie
și teorie
literară
„George Calinescu”

Ben-Har

S. Calin

Revista de istorie și teorie literară

Din sumar:

Studii și articole de literatură română:

I. Cheie-Pantea, Vivi Gheorghiu,
Stancu Ilin, Corina Popescu, Zevin Rusu,
Despina Spîreanu, Ion Vîrtosu

Călinesciana:

Petre D. Anghel, Emil Manu

Literatura română în școală:

Rodica Florea

Texte și documente:

Octav Păun

Recenzii

Revista revistelor

Actualitatea științifică

TOM 30

1

ianuarie — martie

1981

EDITURA
ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Director: ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA

Secretar de redacție: ROXANA SORESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ contribuie la valorificarea științifică a patrimoniului literar național, la dezvoltarea studiilor și cercetărilor de istorie și teorie literară, de literatură universală și comparată, estetică și folcloristică. Revista publică studii, articole, dezbateri, comentarii și documente, recenzii ale cărților și periodicelor de specialitate, note bibliografice și cronici ale vieții științifice, menite să informeze asupra rezultatelor obținute în aceste domenii în țară și în străinătate, să încurajeze schimburile de idei, inițiativele de lucru, punctele de vedere și metodele noi de explorare și interpretare a fenomenului literar.

Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între anii 1952 și 1964 cu titlul STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE LITERARĂ ȘI FOLCLOR), fiind singura cu acest profil din România. Este organ al Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu” al Academiei de Științe Sociale și Politice, institut în care lucrează specialiști în literatura română, universală și comparată, estetică, teorie literară, folcloristică etc.

Prin diversitatea preocupărilor ei, prin rubricile introduse începând cu anul 1974, revista se adresează istoricilor și teoreticienilor literari, comparatiștilor, esteticienilor și folcloriștilor, profesorii și studenților.

Colaboratorii sînt rugați să trimită textele dactilografiate conform uzanțelor curente, responsabilitatea asupra conținutului acestora revenindu-le integral. Pentru fiecare lucrare apărută autorii au dreptul la 30 de extrase gratuite. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Corespondența, cărțile și periodicele destinate recenzării și schimbulul se vor trimite pe adresa redacției.

Pentru a vă asigura colecția și primirea la timp a revistei vă puteți abona la ea prin punctul de desfacere al Editurii Academiei, București, Calea Victoriei 125, sector 1, cod. 71021 (de unde publicația noastră poate fi procurată direct sau prin poștă) sau prin oficiile poștale, factorii poștali, și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

APARE DE 4 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:

*Bd. Republicii nr. 73, București II,
cod 70311*

TOMUL 30
Nr. 1, 1981

Revista
de istorie
și teorie
literară

Sumar

Studii și articole de literatură română

ION VIRTOSU, Note istorice din geneza liricii culte moderne	5
STANCU ILIN, Coordonate ale poeziei filozofice la B. P. Hasdeu	19
CORINA POPESCU, Proza umoristică a lui B. P. Hasdeu	31
DESPINA SPIREANU, Din procesul impunerii unei opere „clasice” <i>Răzvan și Vidra</i> de B. P. Hasdeu	39
ZEVIN RUSU, <i>Luceafărul</i> în literatura romantică	51
I. CHEIE-PANTEA, Ion Barbu și fenomenologia actului poetic	69
VIVI GHEORGHIU, Însemnări despre teatrul lui Lucian Blaga	79

Călinesciana

PETRE D. ANGHEL, Revista „Capricorn”, condusă de G. Călinescu	93
EMIL MANU, Revista „Lumea” (1945—1946)	103

Literatura română în școală

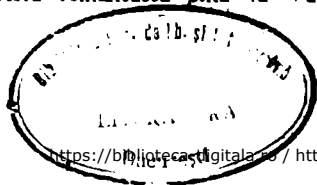
RODICA FLOREA, Octavian Goga — <i>Noi</i>	109
---	-----

Texte și documente

OCTAV PĂUN, Primul periodic românesc: „Fama Lipschii pentru Dația”	113
--	-----

Recenzii

Märchen der Welt, I. Südeuropa (Andrei Corbea); Ion Rotaru, *Forme ale clasicismului în poezia românească pînă la Vasile Alecsandri* (Aurel Petrescu);



<i>Discursuri de recepție la Academia Română</i> (Iordan Datcu); <i>Zina Molcuț, Ștefan Pelică și vremea sa</i> (Vasile Sandu); <i>Basil</i> <i>Munteanu, Corespondențe</i> (Ileana Verzea).	119
--	-----

Revista revistelor

<i>Memoriile Secției de științe filologice, literatură și artă</i> (Mihai Moraru); <i>Analele</i> <i>Universității</i> (Petre Costănescu); <i>Transilvania</i> (Elena Săplușur); <i>The</i> <i>New York Review of Books</i> (I.V.)	127
--	-----

Actualitatea științifică	131
---	-----

Cărți și reviste primite la redacție (Georgeta Stoia-Mănescu)	141
--	-----

Studies and Articles of Romanian Literature

ION VÎRTOSU, Historical Notes of the Genesis of Modern Lyrics	5
STANCU ILIN, Coordinates of B. P. Hasdeu's Philosophical Poetry	19
CORINA POPESCU, B. P. Hasdeu's Humorous Prose	31
DESPINA SPIREANU, The Process of the Affirmation of a "Classical" Work: <i>Răzvan and Vidra</i> by B. P. Hasdeu	39
ZEVIN RUSU, <i>Hyperion</i> in Romantic Literature	51
I. CHEIE-PANTEA, Ion Barbu and the Phenomenology of the Poetic Act	69
VIVI GHEORGHIU, Notes on Lucian Blaga's Theatre	79

On Călinescu

PETRE D. ANGHEL, The Review "Capricorn" edited by G. Călinescu	93
EMIL MANU, The "Lumea" Review (1945—1946)	103

Romanian Literature in School

RODICA FLOREA, The Analysis of the Poem "Noi" by Octavian Gogu	109
--	-----

Texts and Documents

OCTAV PĂUN, The First Romanian Periodical Publication: "Fama Lipschii pentru Dația"	113
--	-----

Book-Reviews

Märchen der Welt, I. Südeuropa (Andrei Corbea); Ion Rotaru, *Forme ale clasicismului în poezia românească până la Vasile Alecsandri* (Aurel

Petrescu); <i>Discursuri de recepție la Academia Română</i> (Iordan Datcu); <i>Zina Molcuș, Ștefan Petică și vremea sa</i> (Vasile Sandu); Basil Munteanu, <i>Correspondențe</i> (Ileana Verzea)	119
--	-----

The Review of Review

<i>Memoriile Secției de științe filologice, literatură și artă</i> (Mihail Moraru); <i>Analele Universității</i> (Petre Coslinescu); <i>Transilvania</i> (Elena Slupiur); <i>The New York Review of Books</i> (I.V.)	127
--	-----

Scientific life	131
---------------------------	-----

Books and magazines received (Georgeta Stoia-Mănescu)	141
---	-----

NOTE ISTORICE DIN GENEZA LIRICII CULTE MODERNE (POEZIA „DORUL DEPLIN” ȘI LIRICA ROMÂNEASCĂ LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI TRECUT)

ION VÎRTOSU

Poezia *Dorul deplin*, publicată de Iancu Văcărescu la 1848¹, a făcut obiectul unei cercetări a lui Ovid Densusianu. „Vom releva astăzi o poezie curioasă pe care o găsim în operele lui Iancu Văcărescu”, scria el la începutul secolului nostru².

El a identificat în operele lui Costache Conachi o poezie asemănătoare, în două variante publicate postum³, ceea ce l-a făcut să recunoască ca autor pe poetul moldovean, iar pe Iancu Văcărescu drept poetul care-i transcrie versurile. Ajungând la capătul cercetării, a susținut că poetul din Țara Românească și-a atribuit paternitatea pe nedrept. Deosebiri de text dintre cele două variante din Moldova și poezia publicată de Iancu Văcărescu i-au apărut neînsemnate. La judecata sa adăuga și un alt argument de sprijin, anume informația publicată de A. Papadopol-Calimach, care a arătat că această poezie din Moldova a fost răspîdită și popularizată de către lăutari în Țările Române⁴. I s-a părut firesc să afirme că „Văcărescu a luat poezia lui de la Conachi”.

Cunoscînd că Iancu Văcărescu a publicat poezia abia în anul 1848, dată la care „poetul moldovean era prea bătrîn ca să mai cînte fiorii iubirei”, afirma despre Costache Conachi: „este greu să admitem că el s-ar fi inspirat din poezia lui Văcărescu”.

Se întreba, totuși: „cum se explică prezența unei aceleiași poezii la Văcărescu și la Conachi?” Deoarece poeziile lui Costache Conachi nu erau publicate la 1848, s-a văzut constrîns să răspundă acestei întrebări folosind tot informația dată de A. Papadopol-Calimach, și a admis că Iancu Văcărescu a putut să culeagă cîntecul de la vrun lăutar care a popularizat versurile inedite ale lui Costache Conachi.

Republicînd după două decenii concluzia în aceeași problemă a paternității poeziei *Dorul deplin*, Ovid Densusianu a păstrat întocmai rezultatul cercetării sale din 1900⁵; dar pentru o altă poezie, iarăși asemă-

¹ Iancu Văcărescu, *Colecție din poeziile d-lui ...* București, 1848, p. 193.

² Ovid Densusianu, *Asupra unei poezii a lui Iancu Văcărescu*, în „Noua revistă română pentru politică, literatură, știință și artă”, București, 1900, p. 484—486.

³ Costache Conachi, *Poesii, alcătuituri și tîlmăcirii*, Iași, 1856, nr. XXXIV, p. 74—75; ediția a II-a, Iași, 1887, p. 135—136.

⁴ A. Papadopol-Calimach, *Scrisori despre Tecuci*, în „Convorbiri literare”, XIX (1889), p. 923 și urm.

⁵ Ovid Densusianu, *Literatura română modernă*, București, II (1921), p. 203 (Appendice).

nătoare la amindoi poezii, a formulat o totală rezervă critică. „De multe ori elementele de comparațiune și de control ne lipsesc, și modificările introduse în modelele împrumutate sînt prea mari pentru ca să afirmăm cu siguranță că ne aflăm în fața unui caz de natura celui relevat aici”⁶.

În unele studii recente s-a rămas la datele de acum șapte decenii și se reafirmă părerea admisă de Ovid Densusianu. Astfel, Paul Cornea scrie că „Iancu Văcărescu publică în volumul de la 1848, sub titlul *Dorul deplin*, versurile lui Conachi”⁷. Aceeași părere o susțin și Ecaterina și Al. Teodorescu cînd, vorbind despre versurile, *Mă sfîiesc, amar mă doare*, ale lui Costache Conachi, spun că acestea apar cu titlul *Dorul deplin* în *Colecție din poeziile d-lui logofătului Iancu Văcărescu*”⁸. Ion Manole afirmă

* Autorul face această rezervă în legătură cu poezia *Nemilostivoi* a lui Iancu Văcărescu, care se aseamănă cu poezia *Plînd cînd, nemilostivo?*, a lui Costache Conachi. El este de părere că Iancu Văcărescu s-a inspirat din versurile lui Costache Conachi, dar deosebirile de compoziție îl rețin să ia o atitudine precisă. Cum ne putem explica atât asemănările, cît și deosebirile? Versurile lui Costache Conachi se dovedesc a fi anterioare celor ale lui Iancu Văcărescu. Textul poeziei publicată la 1856, asemănător celui aflat în ms. 137, f. 58 (Academia Republicii Socialiste România), nu ne dă nici o indicație în acest sens. Poezia se mai găsește și în următoarele manuscrise: ms. 945, f. 48; ms. 2290, f. 1; ms. 2810, f. 4-5 (copie variantă intitulată *Suflete al meu! suflete al meu!*, ms. 3153, f. 32-33 (copie variantă); și ms. 2308, f. 71 v. culeasă de M. Eminescu.

Dintre aceste manuscrise cel de sub cota 2810 este cel mai vechi, databil dintre anii 1803-1810, dată care trebuie atribuită și acestor versuri.

Versurile lui Iancu Văcărescu se află în două copii: în ms. 407, f. 47, cu vechiul titlu, *Fii milostivă*, anulat, iar în subtitlu cu însemnarea, *Arie*; și a doua copie în ms. 408, f. 83 v. (Academia Republicii Socialiste România). Aceste manuscrise nefind mai vechi decît anul 1848, nu ne dau nici o posibilitate pentru datarea versurilor. Dacă există o legătură de inspirație între poeziile acestor poeți, desigur, Iancu Văcărescu trebuie să fie cel care s-a putut folosi de versurile lui Costache Conachi, și aceasta ar putea explica observația lui Ovid Densusianu privind asemănările.

Însemnarea *Arie*, din subtitlul poeziei lui Iancu Văcărescu, ne arată că avem de-a face cu o prelucrare după un autor, deocamdată necunoscut, și că poezia lui este anterioară anului 1820. Ne putem întreba dacă versurile lui Costache Conachi sînt originale sau sînt tot o prelucrare?

Socotim că Iancu Văcărescu s-a putut inspira din aceste versuri ale lui Metastasio, asemănătoare ca temă și compoziție, care circulau în manuscrise, dar și tipărite, în limba română, încă de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea:

„Nu osibești vr-odată stricăciunea din folos,
Nu știu care-ți folosește, și iar care-l stricăcios;
Socotești tiran p'a acela ce-l pornit a te iubi,
Și nedornic, de voește tot spre bine-ți a vorbi”.

(Metastasio, *Achille's la Schiro*, fapta I, perdeauna 7-a, în traducerea lui Iordache Stălineanu, Sibiu, 1797, p. 17). Lucrarea aceasta circulă și este cunoscută, în aceeași vreme, în amindouă Țările Române. Presupunem că amindoi poeții s-au inspirat, independent, din același izvor literar, iar poeziile lor, asemănătoare ca temă, au putut prezenta și deosebirile de tratare specifice fiecărui poet.

Menționăm că poezia lui Costache Conachi ajunge cunoscută în Țara Românească, într-o variantă cu versuri inversate, în jurul anului 1830 (Academia Republicii Socialiste România, ms. 2299, f. 1).

⁷ Paul Cornea, *Studii de literatură modernă*, București, 1962, p. 37 (*Costache Conachi sau luminismul în antieru și giubea*).

* C. Conachi, *Scrieri alese*, București, 1963, p. XXX. Ediție, prefață, glosar și bibliografie de Ecaterina și Alexandru Teodorescu, I, II+332 p., Prefața, p. XX, arată „încercările sale dramatice inedite pînă la ediția prezentă”. Cu toate acestea, *Tragedia Safor și Judecata femeilor*, au fost prima rezumată iar a doua publicată de Gh. Bogdan-Dulcă, *Costache Conachi diletant, sau literat?* În „Convorbiri literare”, XXXVII (1903), p. 168 și urm.; iar *Amorul și toate darurile*, de N. Iorga, în „Revista Istorică”, VII (1921), nr. 4-6 (*Contribuții mai*

că I. Voinescu II, editorul poeziilor lui I. Văcărescu", a trecut în *Culegere*... și o poezie de C. Conachi: *Dorul deplin*"⁹.

În fața acestor afirmații, vechi și noi, trecute sumar în revistă, care toate arată că poezia publicată de Iancu Văcărescu n-a fost socotită indetășătoare spre a nu i se contesta paternitatea, este cazul să ne întrebăm: publică, în adevăr, Iancu Văcărescu o poezie a lui Costache Conachi în volumul de la 1848? În activitatea poetică a fost influențat de versurile poetului moldovean, și în ce măsură?

Răspunsul prezintă multe greutăți, deoarece în problema aceasta, așa cum am arătat, există opinii înrădăcinate, iar analiza de amănunte vine în urma sintezelor.

Înainte de a ne opri asupra poziției lui Ovid Densusianu amintim că și un alt cercetător al aceleiași poezii, și în aceeași vreme, a indicat tot pe Costache Conachi autor al poeziei *Dorul deplin*¹⁰.

În paginile ce urmează, vom analiza: titlul poeziei și autorul ei, data elaborării și geneza acesteia, originalitatea și legăturile liricii din Moldova cu cea din Țara Românească. Ne vom preocupa de circulația poeziei prin melodia lăutărească, deoarece acesta a fost unul din mijloacele curente de vehiculare și răspindire a liricii din secolul al XIX-lea în Țările Române.

În manuscrisele lui Iancu Văcărescu¹¹, poezia *Dorul deplin* este însoțită de o însemnare marginală. Ea cuprinde: vechea intitulare: *Arie*, numerotația III, și un al doilea titlu, *Învierea*, anulat, care arată că a fost sugerat poetului de versul al optusprezecelea:

„Țărna mea va învia” — ... —

Manuscrisele poeziilor lui Iancu Văcărescu, deși sînt autografe, nu sînt tot atît de vechi ca și poeziile ce conțin. Ele au fost copiate în clar cu ocazia publicării volumului la 1848. La poezia *Dorul deplin* poetul a adăugat însemnarea marginală din vechiul manuscris, autograf și acela, dar care nu ne este cunoscut. Ea nu urma să fie publicată, dar aducea noului editor unele sugestii mai vechi pentru intitularea poeziei. Adevărul acesta îl putem înțelege mai ușor cercetînd și volumul de poezii editat de I. Eliad, la 1830.

Din totalitatea poeziilor scrise de Iancu Văcărescu pînă la 1830, I. Eliad a ales numai o parte, pe care le-a publicat intitulînd volumul *Poezii alese*. El a dat astfel o ediție selectivă în care poezia *Dorul deplin* a fost trecută în rîndul elegiilor și intitulată ca atare. Din însemnarea marginală, pe care Iancu Văcărescu o transcrie pentru noul volum de la 1848, I. Eliad a păstrat în ediția sa numai numerotația III. Cele două titluri: *Arie* și *Învierea*, le-a lăsat de o parte.

nouă a literaturii românești. Ceva despre Costache Conachi. N. Iorga publică textul după un manuscris din biblioteca lui D. Greceanu, fără omisiunea versurilor din textul reeditat acum. Și în alte cazuri, în manuscrisul publicat de Ecaterina și Alexandru Teodorescu, se transcrie greșit textul lui C. Conachi; de pildă poezia *Catinca* introduce cuvîntul *Hristos*, în loc de *hristos* — (oracol). („ca un Hristos de-a mea parte”).

⁹ Ion Manole, *Anton Pann*, București, 1954, p. 53, nota 1.

¹⁰ Gh. Bogdan-Dulcă, *Op. cit.*

¹¹ Academia Republicii Socialiste România, ms. 407 și 408.

Este evident că Ovid Densusianu n-a dat importanță acestei însemnări marginale, și că însăși poezia, din volumul editat de I. Eliad, i-a scăpat, nefiind intitulată *Dorul deplin*¹².

Titlul acesta este de dată mai recentă, apare numai în ediția de la 1848, și reia tema din versul al doisprezecelea :

„Al meu dor este deplin”...

Cum pot fi explicate atâtea titluri pentru aceeași poezie ? Însemnarea marginală din manuscrisele poetului pare să dezlege această întrebare.

Primul titlu, *Arie*, reflectă o influență străină, în special franceză : *air — arie, melodie, cîntec*. E un titlu savant și necunoscut poeziei populare din această vreme. Este posterior versurilor și nu se poate deduce că Iancu Văcărescu, intitulînd astfel poezia, a vrut să arate intenția ca ea să fie cîntată. Ținem seama, mai ales, de faptul că în lirica din Țările Române pînă la 1830, această poezie a rămas necunoscută.

Titlul acesta, care nu apare în edițiile tipărite, ne dă o indicație prețioasă, atît pentru poezia în sine, cît și despre activitatea poetică a lui Iancu Văcărescu, anume aceea că versurile acestea au fost scrise în vremea cînd autorul cerceta poezia străină și încerca tot felul de traduceri și adaptări din literatura franceză, germană și italiană¹³. Epoca aceasta este a tinereții.

¹² Iată ce spune el despre ediția de la 1830. „Conachi n-a putut lua versurile citate de la Văcărescu. Poeziile acestuia din urmă s-au publicat mai tîrziu la 1830, dar în această edițiune nu aflăm *Dorul deplin*. Numai edițiunea a doua, de la 1848, cuprinde poesia aceasta”. (Ovid Densusianu, *Asupra unei poezii a lui Iancu Văcărescu*, loc. cit.).

¹³ Lectura sa din această vreme este variată: gramatică, filozofie, poezie, călătorii etc. Încercările sale de traduceri s-au păstrat, numai parțial, sub formă de ciorne. Cîteva nume de autori cercetați apar notate pe aceste ciorne numai întîmplător: Béranger (Pierre-Jean), Wailly (Noël de), Piron (Alexis), Gilbert (Nicolas-Joseph-Laurent), Wieland (Cristoph-Martin), Delille (abbé-Jaques), Alembert (Jean le Rond d'), Parny etc. Nu-l întîlnim menționat și pe Goethe, dar versurile intitulate *Cît mi-e de urît cînd sînt fără tine* au circulat în amîndouă Țările Române ca o poezie populară originală. Ele redau *Cîntecul Margaretei la roata de tras* (Goethe, *Faust* I).

Au circulat două variante ale acestei poezii: una în Moldova, iar alta în Țara Românească, pe care le prezentăm mai departe. Ele constituie prima popularizare a poeziei lui Goethe în țările noastre; sînt inedite și neseinale.

În problemele ce le vom urmări mai departe: a paternității și a legăturilor dintre lirica lui Iancu Văcărescu și cea a lui Costache Conachi, la începutul secolului al XIX-lea, pot fi luate în considerare, ca punct de plecare și pentru poezia *Dorul deplin*

Cît mi-l de urît
Cînd sînt fără tine.
Toate pre pămînt
Moarte-s pentru mine.
Oriunde aș fi,
Dacă nu ești față.
Parcă-s prin pustlu,
Afară de viață.
Val de mîne! atunce.
Cînd nu vîi îndată.
Pe urmă-ți eu pîng
Zloa toată
Și de-o pierd din ochi.
Leșin simt că-mi vine
De te și zăresc,
Alerg după tine.

Simtu-te că vîi,
Tremur peste fire,
Să-mi es din sămțare.
Gurița deschide,
Cerul se deschide.
De mină mă prînde.
Foc simț că s-aprînde;
În brațe mă ține.
Fulgere văzduhul;
La sînu-ți mă strînge
Eu că și-m dau duhul,
Sufletul să duce.
Am răpus nădejdea.
Dorul m-au pătruns,
Para ce mă arde,
Nu e de ascuns.

Datarea poeziei *Dorul deplin* ca o operă a tinereții constituie o indicație ce merită să fie reținută, în sensul că, deși retipărită la 1848, este una din poeziile de la începutul activității sale poetice (1810—1820)¹⁴.

Al doilea titlu, *Învieră, am arătat mai înainte*, relua motivul din versul al optusprezecelea. I. Eliad a socotit, probabil, titlurile acestea nepotrivite versurilor, le-a înlăturat și a reintitulat poezia, *Elegie*, așezînd-o

Răbdarea nu mă lasă,
Răul prîsosește;
Cu nemulțumire
Nevoile-m crește.
Oricum m-oi întoarce,
Orlunde m-ntorc.
Și or de ce m-apuc,
Izbutirea fuge
Parcă e năluc.
Fiind depărtat
De ceia ce-m place,
Bunătața lumii

Ce dobîndă-m face?
Departe dă mine.
Aproape dă mare,
Stă înțelenită
Comoara cea mare;
Căci nu e cu puțință
Să zbor, să mă duc,
Fericea vieții
În brațe s-apuc.

(Academia Republicii Socialiste
România, ms. 1651, f. 169).

(manuscris moldovenesc înedit).

Varianța transcrisă după ms. moldovenesc (circa 1840), a fost publicată, cu unele deosebiri, între poeziile lui Costache Conachi, sub titlul, *În lipsa ei* (ediția I, p. 71; ediția II, p. 131). Este o traducere a lui Iancu Văcărescu, sau a lui Costache Conachi? Sub titlul, *Cît mi-e de urit cînd sînt fără tine*, care constituie versul incipient în poezia publicată la Costache Conachi, o aflăm și în traducerea înedită ale lui Iancu Văcărescu (circa 1814—1820), dar nu mai găsim și textul, în continuare, tipărit la Conachi. La Academia Republicii Socialiste România, în ms. 21, f. 42, aceste versuri sînt intitulate, *Cîntecul Iuliei pentru Ovidie*; în ms. 30, f. 64—65, *Iulia către Ovidiu*, cu mențiunea, tîlmăcire; în ms. 137, f. 50—53, *În lipsa ei*, cu corectări autografe ale lui Conachi; *ibidem*, f. 61—62; în ms. 945, f. 57—59, *Iulia către Ovidie*; în ms. 5153, f. 44, versurile sînt numerotate 50, dar neintitulate; în ms. 4308, f. 46—46 v., neintitulate; în ms. 3592, f. 148—148 v., *Cîntecul Iuliei*. Aceleași versuri au fost culese și de Anton Pann și publicate sub titlul, *Cîntecul 12 (Spitalul amorului sau cîntătorul dorului)*, București, 1837, ediția a II-a, broșura IV, p. 31).

Costachi Conachi a putut cunoaște și culege versurile deoarece erau în circulație literară. Editorul din 1856 aflînd aceste versuri între poeziile lui Costache Conachi le-a tipărit, socotindu-le originale. Culegătorii din Moldova au împrumutat acestor versuri titlul dintr-o altă tîlmăcire, intitulată *Iulia către Ovidie*. Anton Pann nu folosește intitularea din Moldova și acest fapt poate duce la concluzia că folosește o versiune din Țara Românească. În primele decade ale secolului al XIX-lea, poezia lui Costache Conachi nu circula în Țara Românească. Nici mai tîrziu nu se cunosc traduceri ale lui Costache Conachi din Goethe. Poezia aceasta pare să fie a lui Iancu Văcărescu, pe care în aceeași vreme îl aflăm scriind versuri bilingve, ca acestea de mai jos:

Ewig, ewig llebe dich, va să zică că trăind
O să flu în fericele numai pe tine iubind.
Ewig, ewig llebe dich, va să zică c-o să mor,
Ș-o să flu dus și la groapă cu al tău dulce amor.
Ewig, ewig llebe dich, va să zică că și-n ralu
Dragostea n-o să mă lase, și-o să albe un dulce tralu.
Ewig, ewig llebe dich, va să zică că-n veci
Al meu llov să-nflorescă, și întemelat să fie.
Iată cum să tîlmăcescă „Ewig”, ce m-al întrebă;
Ți-l trimeț cu tîlcure și cu tot cuprinsul dat!

(Academia Republicii Socialiste România, ms. 1651, f. 238. Versuri înedite, nesemnate pînă acum).

¹⁴ Regruparea poeziei *Dorul deplin* între *Canzonele*, în ediția poeziilor tipărită la 1848, pare să fi înțeles seamă, mai ales, de această caracteristică.

a treia în ordinea succesiunii din volum¹⁵. S-a făcut schimbarea titlurilor cu consimțământul autorului? Faptul că la 1848 el reproduce aceste titluri inițiale, în însemnarea marginală a volumului, poate arăta dorința de a reveni la unul din ele, sau spre a le folosi ca bază de discuție pentru reîntitularea poeziei. I. Voinescu II n-a fost de aceeași părere cu I. Eliad, titlul de *Elegie* fiind prea general, și a reîntitulat poezia. Din anul 1848 aceasta rămâne cunoscută sub titlul *Dorul deplin*.

Ediția poeziilor de la 1830 este deosebit de prețioasă și pentru data când a fost elaborată poezia *Dorul deplin*. Volumul acesta ne obligă să ducem cu 18 ani mai înapoi, de la 1848, data când a fost compusă poezia. Atât ediția poeziilor de la 1830, cit și vechiul titlu, *Arie*, din însemnarea marginală, arată că poezia este și mai veche decât anul 1830. Spre a ne apropia de obirșia ei reamintim un fragment din cunoscuta scrisoare a lui Iancu Văcărescu către I. Eliad, în care-i scrie despre versurile sale și despre epoca de creativitate din tinerețea lui.

... „Dumneata numești tinăr poet pe unul ce te-a crescut. Afară de nu va fi și aceasta o poetică licență ce țe-i dăruit-o, vrind printr-însă să arăți că orice cercare a limbii noastre am răvnit să fac, a fost după întoarcerea mea de la Viena, 1810—1819, când eram atunci de 27 de ani”...

Coroborînd informațiile obținute : că poeziile publicate de I. Eliad la 1830 au fost compuse înainte de acest an, că titlul *Arie* din însemnarea marginală amintită ne arată aceste versuri ca fiind o poezie din tinerețe, precum și precizarea ce o face însuși Iancu Văcărescu că poeziile lui, cele mai multe, le-a compus între anii 1810—1819, va trebui să ducem și mai înapoi, poate între anii 1810—1819, sau poate ceva mai târziu, data elaborării poeziei *Dorul deplin*. Totuși, această dată trebuie așezată înainte de anul 1830 și cu mult mai înainte ca poeziile lui Costache Conachi să fie răspindite în Țara Românească¹⁶.

¹⁵ În ordinea succesiunii la Eliad, *Elegie I* a fost intitulată de I. Văcărescu *Perdere a cumpătului* (Academia Republicii Socialiste România, ms. 407, f. 50 v.), în ediția de la 1848 s-a retipărit sub titlul *Suflet înfocat*. Poezia a fost retipărită la 1840, sub titlul, *Elegie*, în original și traducere germană (I. M. Firmenich, *Τραγῳδία ποικίλη, Neugriechische Volksesänge Original und Uebersetzung in Zusammenstellung mit den uns aufbewahrten altgriechischen Volksliedern*, Berlin, 1840). Autorul publică diferite note privitoare la starea literaturii române, după informațiile date de prințul Nicolae Ghica. Traduce poezia lui Iancu Văcărescu „von selnem Landsleute der Anacreon der Romani genant”. *Elegia II*, intitulată de Iancu Văcărescu *Arie* (Academia Republicii Socialiste România, ms. 408, f. 85), a fost retipărită, la 1848, sub titlul *Înmă rânită*. Prima redacție, nedefinitivată, ibidem, ms. 1651, f. 365 v.; o variantă neautografă, ibidem, ms. 690, f. 84. Versurile nu sînt intitulate, dar copia nu depășește anul 1832.

¹⁶ Erau cunoscute versurile lui Costache Conachi în Țara Românească pînă la 1830? Culegerile de poezii populare din Țara Românească, inedite pînă acum, conțin o poezie prelucrată de Costache Prisiceanu, taxidar la Muscel, la 1825, care reamintește una din poeziile binecunoscute ale lui Costache Conachi, anume poezia *Moarte, moarte ce nu vii?* Asemănarea ce există între aceste două poezii, ca temă și tratare, este fără echivoc. Poate constitui aceasta o dovadă că poezia lui Costache Conachi era cunoscută în Țara Românească? Ne putem întreba, de asemenea: s-a inspirat Costache Conachi din poezia amintită a lui Costache Prisiceanu spre a o compune pe a sa? Există, cumva, un prototip care să stea la baza acestor două opere? Arătăm că poeziile populare ale secolului al XVIII-lea culese în Țara Românească pun în afara discuției noastre ambele ipoteze. Culegerile amintite arată un astfel de prototip, care a înlesnit atât prelucrarea lui Costache Prisiceanu, cît și pe aceea a lui Costache Conachi. Această nouă poezie a secolului al XVIII-lea nu mai este cunoscută nici sub formă de variantă în nici una din culegerile din Țara Românească sau Moldova, ceea ce ne permite să o socotim ca prototip al prelucrărilor amintite.

I. Eliad spune că poeziile lui Iancu Văcărescu au fost cunoscute de un cerc restrîns de prieteni înainte de a fi publicate. El afirmă că Anton Pann și Paris Momuleanu le-au cunoscut și folosit înainte de anul 1830¹⁷. Știrea aceasta este lipsită de precizie și se păstrează în limitele ei vagi, de aceea nu o putem raporta la poezia *Dorul deplin*.

Data pe care o arată Iancu Văcărescu pentru elaborarea celor mai multe poezii ale sale, adică între anii: 1810—1819, poate să se refere și la poezia *Dorul deplin*, deoarece aceasta se inseriază cu alte elegii¹⁸, care au aceeași temă — suferința în dragoste — și a căror vechime este atestată.

Spre a ușura comparația textelor publicăm poezia *Dorul deplin*. Ea conține cinci strofe în amindouă edițiile publicate, și tot același număr de versuri și în manuscrise¹⁹:

Mă sîrșesc, amar mă doare,
Și n-am milă cul să cer;
Toate sînt nesimțitoare:
Oameni, elementuri, cer.

A răpus mîlostivirea
Chiar și duhul îngeresc,
Care însuși e simțirea;
Alt ce mai nădăjdulesc?

Nimic nu-mi mai folosește
Oricît gem și oricît suspîn;

Rău-m nu se micșorește,
Al meu dor este deplin.

Hotărâsc, dar, o sîrșire
La cîmplitul meu omor (sic)
Fără-a da cuiva de știre
Singur voiu să mă omor.

Și murind eu, mulțămîită
Țărna mea va învia,
Cînd o lacrimă tîbîită
Va simți picînd pe ea.

Tema poeziei *Dorul deplin* apare și în elegiile anterioare, cum reiese din următoarele versuri:

„Suflet altul n-are
Chin astfel de mare.
Foc, astfel de greu;
Trăesc moarte vie,
Fără să mă știe
Altul, decît eu”.

¹⁷ „Curierul de ambe sexe”, I, p. 89—91. Anton Pann a publicat în 1831 poezia, *Soarta în viață*, fără mențiune de autor și fără dată (*Poezii deosebite sau Cîntece de lume*, București, 1831, p. 10—12; Idem, ediția a II-a, 1837, p. 24—26). Dacă punem în legătură acest fapt cu informația dată de I. Eliad, se naște întrebarea: de ce Anton Pann o publică sub anonimat, cînd cunoaște autorul? A vrut să arate circulația acestuia în lirica vremii? Nu știm. I. Eliad o menționează în circulația literară încă din 1814, iar la Iancu Văcărescu o regăsim transcrisă în ms. 407, f. 109 și ms. 408, f. 52. În culegerea din Moldova de la 1836 (ms. 3592, f. 110), este atribuită greșit lui Costache Conachi; M. Eminescu o culege, tot în Moldova, ca o poezie populară (ms. 2308, f. 65—65 v.). Plină la 1848, nici una din culegerile din Țara Românească nu arată autorul: ms. 1112, f. 391 (culeasă în jurul anului 1845); ms. 3153, f. 5 v. — 7; ms. 5463, f. 7—7 v.; ms. 2299, f. 8 (variantă), toate aceste culegeri la Academia Republicii Socialiste România. A mai fost tipărită de A. Pumnul, *Lepturariu*, III (1862), p. 280 și de Al. Odobescu, *Colecțiune de poezii vechi*, București, 1878, p. 99—100. A fost tradusă în limba germană de S. Möckesch, *Romänische Dichtungen ins deutsche übersetzt*, von ..., Hermanstadt, 1859, pl 25—27.

¹⁸ *Soarta în viață și Către morînturi* (I. Văcărescu, „Colecție din poeziile d-lui” ..., 1848, p. 121—127).

¹⁹ Nu toate poeziile tipărite la 1848 au păstrat același număr de versuri, de pildă, poezia *Simpatia* are 10 versuri mai puțin decît în ediția de la 1830. La fel, primele poezii publicate la 1827, înaintea lui I. Eliad, și anume: *Chibzuire și rugăciune*. *O lumină să rădărească și să arată Românii celor adevărați table de aur cu bună vestire*, sînt deosebite ca redacție de același text publicat la 1848. (Dimitrie Nicolau Darvar, *Culegere de înțelepciune scrisă în limba greacă de ... iar acum tălmăcită în cea românească de Iancu Nicolae Moldoveanu*, București, 1827, p. 125—129). În anexă poeziile sînt publicate anonim.

În continuare vorbește de :

„Vecinica moarte
Ce - acum pătlimesc”²⁰

Din același ciclu de poezii face parte și elegia *Cătră mormînturi*, care arată aceeași stare sufletească :

„Nesimțirea este fire
La cîți pot da ajutor,
Ahi nu e tîmăduire,
Nicăieri, la al meu dor ...”²¹

Tematica indică faptul că aceste elegii sint scrieri ale tinereții, toate par a fi elaborate la intervale mici de timp între anii : 1814—1817, cum arătase și I. Eliad pentru una din acestea.

Numerotînd poezia *Dorul deplin* ca a treia elegie, Iancu Văcărescu a indicat în mod direct că ea nu este o poezie izolată, ci legată de alte elegii prin temă și, prin urmare, din aceeași vreme.

Adăugăm că și traducерile stingace aflate în ms. BAR 1651²², databile tot dintre acești ani : 1814—1820, au o tematică similară.

Versurile citate pot arăta apropierea poetică cu poezia *Dorul deplin*, care se dovedește a fi o operă cu mult mai veche decît admitea Ovid Densusianu la 1900.

Admițînd ca un rezultat sigur ceea ce trebuia argumentat, Ovid Densusianu sfîrșea studiul său cu o judecată de ordin general, sau aproape general : „Dacă am căuta să descoperim izvoarele de la care s-au adăpat literații noștri, am vedea în cele din urmă că originalitatea este o calitate foarte rară la noi”.

²⁰ *Colecție din poeziile d-lui* 1848, p. 121—123. Elegia se intitulează *Soarta în viață*. O variantă : Academia Republicii Socialiste România, ms. 2299, f. 8 v.

²¹ Poezia a fost publicată prima dată de Anton Pann, *Poezii deosebite sau Cîntece de lume*, București, 1831, p. 15—16; ediția II, București, 1837, p. 29—30. O traducere în limba germană apare la 1851 (S. M. Ōckesch, *Romanische Dichtungen ins deutsche übersetzt von* Hermanstadt, 1851, p. 25—27). În traducere, poezia este intitulată apocrif *Der Unglückliche*. Pentru circulația acestei poezii este interesant să amintim că a fost îndelung cîntată. La Academia Republicii Socialiste România o semnalăm în următoarele manuscrise: ms. 407, f. 136 v. — 138; ms. 408, f. 54; ms. 3153, f. 59 (copie text defectuos); ms. 3592, f. 112 (variantă culeasă în Moldova la 1836 și atribuită lui Costache Conachi), ms. 4308, f. 3—4 (culeasă de O(ancea) Slăvulescu, la Buzău, și intitulată *Cîntece veselitoare*. Versurile au fost aranjate pe note psaltice și se cîntă pe glasul al 6-lea); ms. 5108, f. 130—131 (cu notația psaltică a ierodiaconului Iosif Naniescu, la 1833, Buzău); ms. 2308, f. 77 (fragment, însumînd 9 versuri, copiat de M. Eminescu).

O imitație mediocră publică N. Istrati, în „Foae pentru minte, inimă și literatură”, 1842, nr. 25, p. 200, după versurile: 13—16 din poezia lui I. Văcărescu:

„La voi vlu păduri stufoase,
La voi cat să adumbresc;
Astă inimă focoasă
La voi vlu să răcoresc” ...

Vornicul N. Manu, poet și mai ales traducător în l. greacă a unor poezii din Voltaire, Delille, La Fontaine și Lamartine, s-a inspirat, în poezia sa *Despărțirea*, din aceste versuri ale lui Iancu Văcărescu (Academia Republicii Socialiste România, ms. 2224, f. 143.)

²² I. Eliad a ținut seamă, în volumul publicat, de această gradație, și a asociat poezia *Dorul deplin* cu alte elegii din aceeași vreme: *Sufletul înfocat și Inima rănită*.

Am arătat mai înainte că poezia *Dorul deplin* apare în operele lui Iancu Văcărescu legată, prin compoziție și stil, de alte două elegii : *Soarta în viață și Către mormânturi*. Împreună cu acestea, poezia *Dorul deplin* închipuie o trilogie, în care apare o gradatie a stărilor sufletești.

Reamintim că vechiul titlu, *Învierea*, din însemnarea marginală, pledează pentru unitatea poetică a acestei trilogii ca operă originală. Elegiile publicate de I. Eliad ne lasă să înțelegem ușor cum suferința a inspirat pe poet pentru fiecare din ele și că toate cele trei elegii converg spre finalul din poezia *Dorul deplin* : lacrimile iubitei răsplătesc sacrificiul poetului și-l vor învia.

Raportându-ne la poezia populară, atât din Țara Românească, cât și din Moldova, de pînă la 1830, nu putem apropia nici un exemplu care să fi putut inspira pe Iancu Văcărescu, sau să fi putut constitui un izvor literar la elaborarea poeziei *Dorul deplin*.

De asemenea, traduceri și încercări de prelucrări din poezia universală, mai ales franceză, aflate sub forma diverselor stilizări în ms. 1651, despre care am amintit mai înainte, pot fi socotite ca izvoare incerte. De aceea, ne îngăduim să afirmăm că viziunea și realizarea poetică a elegiei *Dorul deplin* aparține în întregime lui Iancu Văcărescu.

Manuscrisul 1651 cu multiple încercări, dicționar de rime și însemnări poetice din tinerețe (1814—1820) ale lui Iancu Văcărescu, arată, în marea lui majoritate, pasiune pentru poezia erotică franceză, germană și italiană²³, conține și câteva poezii populare.

Dacă vom cerceta, oricît de sumar, volumul de poezii de la 1848, vom constata că Iancu Văcărescu a și manifestat o preocupare constantă de a separa versurile originale de prelucrările și izvoarele streine. Nimic n-ar fi stat împotriva să arate influența unui alt poet pentru poezia *Dorul deplin*, sau pentru poezia lui în general.

Și, spre a înțelege mai bine cum au procedat amîndoi poeții prelucrînd același izvor poetic, ne vom îndrepta din nou spre scrisul lor dinainte de anul 1830. Arătăm că amîndoi poeții au prelucrat, independent, într-o versiune mai scurtă, *Cîntecul lui Sofronim*²⁴.

²³ Semnalăm catrenul lui I. Văcărescu, *La ochi* (Colecție din poeziile d-lui ..., 1848, p. 531) și ms. 407, f. 127; ms. 408, f. 230; ms. 3153, f. 18 v.). Cîteva date despre acest madrigal publică Ramiro Ortiz, „in quanto Guttlere de Cetina (1518—1577?) pote prenderne le mosse per quel suo celebrimo madrigale: *Ojos claros serenos*, per cui quasi unicamente il suo nome figura nella „istoria della Letteratura Castigliana” e che imitato (nella mosca iniziale) dal Guarini (1537—1612) nel suo: *Occhi, stelle mortali*, l'onore di due imitazioni, anzi traduzioni rumene: la prima: *Voi ochi, muritoare stele*, di Stefan Crișan (Körösi), verso il 1817, l'altra: *Ochi cînd închisi mă prăpădiți*, di Iancu Văcărescu (1786—1863)!” („Varla Romanica”, Firenze, 1932, p. 336—337; idem și considerații asupra traducerii, ibidem, p. 431). Vezi și José Munoz Escamez, *La Poésie espagnole depuis les chansons de geste jusqu'à nos jours*, Paris, f.a.

²⁴ Cîte sate sînt pe Olt: Arză-le focul pădure; Velica de la Flămînda etc. (Academia Republicii Socialiste România, ms. 1651, f. 352—378).

Cîntecul lui Sofronim, ca poezie populară, sau ajunsă să fie considerată populară, ca și originalul, pe care îl recunoaștem ca izvor literar sigur în prelucrările acestor doi poeți, era cunoscut în Țările Române încă de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea sau începutul celui de-al XIX-lea.

Iancu Văcărescu a intitulat poezia sa *Suferința*²⁵, iar Costache Conachi a dat în acrostih numele Casandrei²⁶. Cel dintîi a adăugat în subtitlu mențiunea „Cîntec românesc”, înștiințîndu-ne că sîntem în prezența unui izvor liric popular, pe care l-a prelucrat.

Poetul moldovean nu arată origina inspirației, iar în volumul de poezii tipărit postum, aceste versuri sînt așezate în rîndul „alcătuirilor”, creîndu-se astfel confuzie asupra genezei și originalității lor.

În acest caz, desigur, operele lor pot fi socotite paralele, deoarece se dovedesc a fi scrise în aceeași vreme și avînd același izvor sigur.

Se știe că în unele din poeziile lui Iancu Văcărescu, ca și o parte din cele ale lui Costache Conachi, au intrat în circulația literară din Țările

Prima indicație ne-o dă un *Eroclit* manuscris din Țara Românească, care poartă data de 1785, pe scoarța cărula îl aflăm copiat prescurtat și anonim în această formă:

„Înimă! mă ia merare,
Cum mai poți face răbdare
Pururea în foc arzînd,
Ne avînd nici mîngăere.
Nici vre-o milă la durere
De la mine așteptînd”.

(Academia Republicii Socialiste România, ms. 158).

Cîntecul a fost publicat în întregime de Anton Pann, cu următoarea mențiune: „din compunerea d. paharnicului Iordache Slătineanu în cartea intitulată: *Achilevs la Schira*, anul 1797”. (A. Pann, *Spitalul amorului sau cîntătorul dorului*, București, 1852, ediția a II-a, broșura IV, p. 23; și într-o variantă prescurtată, *ibidem*, broșura III, p. 68). Nu sîntem în fața unei compuneri a lui Iordache Slătineanu, cum spune A. Pann, ci în fața unor versuri grecești. Iordache Slătineanu traducînd *Achilevs la Schira*, a lui Metastasio, după o versiune grecească a vremii, spre a ilustra literatura neogreacă, a adăugat, în adaos și tot în traducerea sa, *Istoria lui Sofronim*, fără să menționeze autorul, dar cu specificarea: „greaca nouă”. Lucrarea cuprinde povestea dragostei lui Sofronim, ucenicul lui Praxitel, pentru Hariti, fiica judecătorului Aristaf. Versurile popularizate în Țara Românească sînt cele cîntate de Sofronim. Traducerea a fost tipărită la Sibiu și a circulat mult în Țările Române înainte de a retipări Anton Pann aceste versuri.

Cîntecul lui Sofronim a circulat independent de textul povestirii și a luat caracterul unei poezii populare autohtone.

Iancu Văcărescu a adăugat la prelucrarea sa un subtitlu, „Cîntec românesc”, arătînd că a prelucrat o poezie ajunsă populară. O găsim în cinci copii variante culese în Țara Românească (Academia Republicii Socialiste România, ms. 2706, f. 27 v. („Catastih dă orice stihuri să va găsi, 1822, noemvrie 17”); ms. 1753, f. 44 v. (Stihuri eroticești”, culese la 1828, de Scarlat Bărcănescu, fost ispravnic în jud. Prahova); ms. 3153, f. 11—11 v.; ms. 5463, f. 3—3 v.; ms. 1514, f. 61). Frecvența aceasta este atestată și în Moldova. Menționăm cîteva manuscrise, *ibidem*: ms. 877, f. 45 v.; 3101, f. 25—25 v. culeasă la 1840, aprilie 20. Roman; ms. 3592, f. 99—100.

Același motiv folcloric îl recunoaștem și în versurile analoge ce au circulat în Ardeal. Ele sînt mai depărtate de prototipul versiunii imprimate la Sibiu, dar arată că această temă populară a fost răspîndită pe o arie mare, a avut o circulație intensă și a constituit o predilecție a vremii.

„Înimă supărăcioasă!
Ce să-ți dau să fii voioasă?” ...

Culeasă și publicată de N. A. Chincșan, *Un suflet chinuit*, în „Unirea”, Blaj, XII (1912), nr. 14, p. 5).

²⁵ Academia Republicii Socialiste România, ms. 407, f. 130. Amintim că poezia a fost tradusă în limba germană după moartea poetului, ca o operă originală, nefîind cunoscută originea populară (Ludwig Adolf Stauffe, *Romanische Poeten in ihren originalen Formen und Metrisch (Laden)*, Wien, 1865, p. 164—165).

²⁶ Academia Republicii Socialiste România, ms. 137, f. 34 v. —35; *idem*, ms. 30 f. 43; C. Conachi, *Poesii*, Iași, 1856, nr. LXXXIV, p. 164; ediția a II-a, Iași, 1887, p. 35—36.

Române, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, mai ales pe două căi : prin copii manuscrise, și prin muzică lăutărească ²⁷.

Poezia *Dorul deplin* a făcut parte din categoria poeziei melice. Ea a intrat în circulația literară numai la publicarea ei de către I. Eliad, la 1830, de aceea nu vom putea vorbi de răspindirea ei prin melodie înainte de acest an. Problemele pe care le înfruntăm acum sînt următoarele : cine, cînd și unde s-a scris melodia pentru poezia *Dorul deplin* ? A putut culege Iancu Văcărescu poezia aceasta de la lăutari ?

Culegerile cu notații psaltice, ale poeziilor cîntate în Țările Române din prima jumătate a secolului al XIX-lea, nu arată totdeauna și pe autorii melodiilor. Aceștia erau buni cunoscători ai muzicii orientale, ceea ce presupune o pregătire cărturărească. Cunoștința aceasta nu o putem pune și în seama lăutarilor, care erau executanți sau alcătuiau melodia „după ureche”, în cazul cînd și compuneau anumite cîntece ²⁸.

Reamintim că Alexandru Gavra, profesor la gimnaziul din Arad, a compus muzica pentru clavier și coruri școlare la unele din poeziile lui Iancu Văcărescu ²⁹. Vindea partiturile sale oricui cu preț de trei sfanți de argint, și le trimitea și prin poștă la cerere. Îndeletnicirea aceasta și

²⁷ În publicațiile lui Anton Pann se identifică nouă poezii cîntate de iscusitul psalt al bisericii Olarilor, care a desfășurat viața Bucureștilor și a dus în casele știutorilor de carte poeziile lui Costache Conachi. Cîtăm și cîteva din versurile lui Costache Conachi care reamintesc melodia lăutărească și ritmul tărăgănat al muzicii, al căror titlu tipărit îl transcriem între paranteze... „Plină cînd, nemilostivo! al gînd să mă pedepsești?” (*Plină cînd, nemilostivo?*) ; „Dacă ai venit în lume numai ca să mă omori” (*Dacă ai venit în lume*) ; „Zori răsăr și eu sînt treaz” (*Moarte, moarte, ce nu vii?*) ; „Mă sîrșesc amar mă doare” (*Mă sîrșesc, amar mă doare*) ; „Scîrpică jalnică, duloasă” (*Ah, zilele fericite*), etc. Această caracteristică a poeziei lui Costache Conachi de a fi ușor modulată de cîntăreți, care a și înlesnit în mare măsură răspindirea versurilor lui, o cunoaștem și din scrisul poetului. Poezia *Luna plină*, datată 1846, poartă în ms. următoarea recomandare după versul 24 : „plină aici se cîntă în vîers, iar de aici se cîstește înștit”.

Din traduceri, Anton Pann publică *Cîntecul Iuliei*, pe care l-am amintit mai înainte. Poezia aceasta, tradusă de J. J. Rousseau, *Oeuvres*, Paris, 1846, t. III, p. 585 (vezi și I. M. Rașcu, *Anuarul societății literare Gr. Alexandrescu*, Focșani, 1922, p. 55—60), este cunoscută și sub titlul *În lipsa ei* (Academia Republicii Socialiste România, ms. 3592, f. 148—148 v.; ms. 3153, f. 44); vezi și Paul I. Papadopol în A. Pann, *Scriseri alese*, București, p. 429. Gh. Slon spunea că versurile lui Costache Conachi făceau „gloria lăutarilor”. Iar Manolache Drăghici (*Istoria Moldovei pe timpul de 500 de ani plină în zilele noastre*, Iași, 1857, p. 105) spune despre vestiții lăutari : Năstase și Angheluță, care l-au însoțit la Chișinău, la 1821, „că și-au lăsat nume tralnic în pămîntul acesta despre talentul ce aveau a cînta și a purta arcușul”. Se cunoaște și numele lăutarului lui Iancu Văcărescu. El se numea Stolan Marin (Emil Vîrtosu, Ion Vîrtosu și Horia Opreșcu, *Începuturi edificare*, București, 1932, p. 213).

²⁸ Afară de vestiții psalți ai Mitropoliei, cu voci înalte și cultură muzicală, mai erau în București și unii profesori de muzică pentru casele particulare. Aceștia, desigur, răspindeau, în cerc restrîns, anumite melodii, pe care apoi le cîntau și lăutarii. Dintre aceștia cunoaștem, în București, pe un oarecare Pano, care se intitula „maltre en instruments et leçon de forte-piano”, căruia focul din 1833 l-au distrus întreaga agoniseală. Locuia cu soția la Hanul Roșu (Arhivele statului, București, Primăria orașului București, dos. 170/1833).

²⁹ Alexandru Gavra, *Preambulul hronico-istoricesc cu numele Șincai și Samuț Clain în timp Eliseului, și între alții și un nemernic de la Arad ...*, Buda, 1844. „Modulările cîntecelor de sub nr. 15, 17, 19, 51 și 58 („Tu-mi ziceai odată cum că plin-la moarte”; „Te strîngeam în brațe și buzele tale”; „Mă sîrșesc, amar mă doare”; „Cale bună prea iubită”; „Îmbărbătați-vă, Români”; „Ceasornicul îndreptat”), prin Ungurie sînt cunoscute și se află de vînzare”. Publicația lui Alex. Gavra ne dă două informații prețioase : că poeziile arătate în cartea sa din 1844, unele de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, iar altele din primele decenii ale secolului al XIX-lea, erau cunoscute și cîntate în Ardeal înainte de apariția cărții sale, și că muzica lor are ca autor pe Alex. Gavra. *Dorul deplin* se cînta în Ardeal înainte de 1844.

comercializarea îl făcuse cunoscut în Ardeal. Între poeziile a căror muzică a fost scrisă de Alex. Gavra se află și *Dorul deplin*. Cu prilejul publicării unei lucrări de a sa la Buda la 1844, a retipărit poezia aceasta, fără titlu și fără notația muzicală; aceeași cu cea publicată de I. Eliad la 1930, adăugînd această referință : „Din poeziile logofătului Iancu Văcărescu”³⁰.

Două fapte ne pot reține atenția : pe de o parte că Alexandru Gavra se face cunoscut ca autorul muzicii acestei poezii a lui Iancu Văcărescu, care ajunsese să fie cîntată în Ardeal cu mult înainte de anul 1844, iar pe de altă parte că pătrunderea versurilor peste munți are loc la o dată cînd *Dorul deplin* nu se cînta în Țara Românească, fapt care îl determină să-i compună melodia. Din nici o informație directă nu deducem calea ce a urmat poezia *Dorul deplin* cînd a pătruns în Ardeal și nici ce l-a determinat pe Al. Gavra să-i scrie melodia.

În cadrul acestor probleme, cercetarea noastră se îndreaptă din nou spre Țara Românească.

Putem admite că Alexandru Gavra a cunoscut versurile lui Iancu Văcărescu din volumul editat de I. Eliad, sau din „Curierul românesc”. Nu putem deduce același fapt și pentru celelalte poezii populare amintite. Acestea arată că au fost selectate din folclorul Țării Românești de cineva care cunoștea și predilecția societății românești pentru acestea.

Printre admiratorii și popularizatorii activi ai poeziei lui Iancu Văcărescu amintim și pe N. Rudeanu din Cîmpulungul Mușcelului. Constatăm că acesta colaborează cu Alexandru Gavra, care-i menționează numele în opera amintită³¹.

Este probabil că N. Rudeanu i-a trimis poezia *Dorul deplin* lui Alexandru Gavra, invitîndu-l să scrie muzica atunci cînd aceasta apăruse, de curînd, în ediția lui I. Eliad, și constituia o noutate literară, adică între anii 1830—1832.

Nu este cunoscută melodia acestor versuri pînă acum, nici dacă s-a cîntat în Țara Românească, deoarece culegerile cunoscute din poezia vremii nu o conțin însoțită de notația muzicală. Dar pentru alte poezii populare ce au trecut din Țara Românească în Moldova, în secolul al XIX-lea, știm că textul liric era însoțit de textul muzical.

Din culegerea pe care M. Eminescu o face din folclorul vremii, aflăm că poezia s-a cîntat în Moldova destul de timpuriu.

Dacă am admite ipoteza lui Ovid Densusianu că Iancu Văcărescu a putut culege poezia de la lăutarii care cîntau în Țara Românească versurile lui Costache Conachi, va trebui să admitem și ipoteza că au existat două melodii, în aceeași vreme, pentru aceeași poezie : una în Ardeal, iar alta în Moldova, care, implicit, trebuia să fie cunoscută și în Țara Românească³². De asemenea și textul literar al celor două variante :

³⁰ Indicînd ca autor pe Iancu Văcărescu, nu pune în discuție paternitatea lui asupra poeziei *Dorul deplin*, și nici nu ne arată vreo altă poezie a lui Costache Conachi. Din referința lui ar putea rezulta că nu se pune în epocă problema unei alte paternități.

³¹ N. Rudeanu a publicat *Table de aur*, una din poeziile lui Iancu Văcărescu, în „Foale pentru minte, inimă și literatură”, 1841, desigur prin intermediul lui Alexandru Gavra. Un calet cu versuri culese de N. Rudeanu, la Academia Republicii Socialiste România, ms. 987.

³² Pătrunderea cîntecelor populare din Ardeal în Moldova, și invers, acum o jumătate de secol, a fost arătată de un ardelean sosit la București. Este sigur că obiceiul trebuie să fi fost cu mult mai vechi. „Multe din cîntece le cunoaștem, le cîntăm le cîntăm și noi, învâ-

din Moldova și Țara Românească. Nu ne putem explica ca această melodie să nu-i fi fost cunoscută lui N. Rudeanu. Ar mai fi trimis el versurile lui Alexandru Gavra fără să-l înștiințeze că acestea se cântau; sau ar mai fi încercat acesta să mai compună o altă melodie, pe lângă aceea deja încetățenită? Alexandru Gavra compune, totuși, muzica acestei poezii, pe care o atesta ca fiind a lui Iancu Văcărescu.

Nu știm care melodie s-a putut cânta în Țara Românească. Cercetările și culegerile de până acum nu o conțin. Putem admite, fără să greșim, că N. Rudeanu a putut primi manuscrisul muzical al acestei poezii de la Alexandru Gavra, ca un omagiu și recompensă pentru colaborarea lui. Răspindind muzica compusă de Alexandru Gavra, îl ajuta la comercializare partiturii și populariza, în același timp, poezia lui Iancu Văcărescu.

Este mult mai ușor de admis că în Țara Românească să se fi cântat melodia scrisă de Alexandru Gavra și, de aici, să fi trecut în Moldova, așa cum a trecut întreaga poezie cântată, pe care o identificăm în culegerile moldovenesti.

N-ar fi fost posibil ca melodia lui Alexandru Gavra să treacă direct în Moldova, ocolind Țara Românească, în care ar fi ajuns după aceea. Nici N. Rudeanu n-ar fi admis poezia lui Alexandru Gavra să-i compună muzica, după cum acesta n-ar mai fi compus o altă melodie care să ajungă în Țara Românească.

În această situație, nu se poate admite ipoteza lui Ovid Densusianu, deoarece versurile lui Iancu Văcărescu se dovedesc a fi anterioare poeziei cântate.

Îndu-le de la lăutarii din Bistrița Ardealului, cari la rîndul lor le învățau și ei din Moldova, unde mergeau din cînd în cînd — prin Piatra Neamț, Iași, ș.a.m.d. și astfel le răspîndeau prin Ardeal, acești lăutari bistrițeni fiind propagandiștii cîntecilor și ai muzicii naționale". (Iuliu Moisil, *Bucureștii romantici. (Impresiile unui tîndr ardelean sosit în București pentru întîiași dată acum o jumătate de veac)*, în „Bucureștii vechi", I—V (1935), p. 43—44.

COORDONATE ALE POEZIEI FILOZOFICE LA B.P. HASDEU

STANCU ILIN

Sugeram, într-un studiu publicat anterior¹, că în ciuda diversității ei, poezia lui B. P. Hasdeu poate fi perspectivată în mod unitar. Cîteva coordonate esențiale par a fi permanente în conștiința și creația poetului. Îndeosebi din *prefața* la *placheta de versuri* din 1873, desprindeam existența — în structura personalității artistului — a unui conflict tragic interior, explicabil prin meandrele biografiei sale, dar și prin achiziții culturale. Tot acolo consemnam însă permanenta dublare cu persiflarea, sarcasmul, spectacularul, adică cu tot ce putea constitui o deviație de la adevăratele sfîșieri lăuntrice. În fond, tensiunile interioare abia schițate, din primul său volum de *Poezie*, se vor amplifica — prin voia unui destin necruțător — o dată cu moartea fiicei sale, Iulia. Intensitatea tragismului este acum, în mod firesc, exacerbată și va fi exprimată direct, prin clamori inimitabile. Totuși, deși accentele sînt altfel distribuite, caracterul dual al personalității scriitorului se manifestă și în această ultimă perioadă a creației sale.

Vom prezenta, în cele ce urmează, cîteva note la o ediție critică a operei lui B. P. Hasdeu. Dar, înainte de a comenta adevărata poezie filozofică din volumul *Sarcasm și ideal* (1897), să ne fie permis a ne opri atenția asupra a două poezii, menționate în *prefața* din 1873, ca purtătoare ale unor elemente de *ars poetica*. Nutrim speranța că materialul istorico-literar pe care îl oferim va da posibilitatea cititorilor să configureze mai exact trăsăturile definitorii ale liricii hasdene.

1. O „ARTĂ POETICĂ” CONTROVERSATĂ

Poezia *Lui N. Nicoleanu* apare întii în „Satyrul” I (1866), nr. 5 (6 mart.), p. 3, semnată cu pseudonimul : *Puang-hon-ki*. Titlul sună tot chinezist : *Amicului meu San-huang-ki*, pseudonim cunoscut al lui N. Nicoleanu. „Familia” reia versurile din „Satyrul”, schimbînd doar titlul, și anume : *Amicului meu N. N.*, V (1869), nr. 29, p. 338—339. În volumul *Poezie* (1873), titlul este deconspirat, compoziția numîndu-se *Lui N. Nicoleanu* și suferind modificări structurale. Lucru rar pentru opera

¹ *Teme și motive în poezia lui B. P. Hasdeu*, „Revista de istorie și teorie literară”, tom. 29 (1980), nr. 3, p. 383—395.

literară hasdeeană, la poezia de față avem și o formă manuscrisă autografă, cu titlul *Amicului N. Nicoleanu*, iscălită B. P. Hăjdeu și datată : „14 noembrie 1865”. Filele manuscriselor sînt păstrate la Biblioteca „V. A. Urechia” din Galați, sub cota : *ms. II/91*. Este o variantă foarte apropiată de cea publicată în „Satyrul” și „Familia”.



Versurile sînt socotite de B. P. Hasdeu ca exprimînd, alături de altele, arta sa poetică, numite ca atare în *Prefață* : „Genul imperios al inspirațiunii mele poetice oferă aspra idee sub o formă dură. Mai multe bucăți din colecțiunea de față, bunăoară *Viersul, Lui N. Nicoleanu* și altele, explică pînă la un punct țîținele sociale pe care se mișcă acest fenomen psihologic”. Anume versuri din această poezie („Am ajuns o căzătură” etc.), G. Călinescu le găsește „penibile”². Tudor Vianu, dimpotrivă, apreciază compunerea drept una din cele mai reușite, bazîndu-și interpretarea modernă a liricii hasdene și pe aceste versuri. După el, G. Munteanu, M. Zăciu, M. Drăgan ș.a. au aceeași atitudine. Într-o *prefață* la un volum de versuri al lui Haralamb Lecca, B. P. Hasdeu explică mai bine „rîsul” și „plîsul” poetului nevoit să trăiască într-o „atmosferă dușmană speranței și credinței”, înveninată „de vro treizeci de ani” de „ciurmoasa școală a lui Schopenhauer” : „un Shakespeare, un Goethe, un Schiller, un Victor Hugo nu se gîndește la sine însuși, perbolizînd pînă la sublimitatea ridicolului meschinilor sale mizerii personale : el repercută și reproduce într-o minunată prismă durerile altora, suferă

² *Poeziile lui Hasdeu, „Adevărul literar” și artistic*, XVIII (1937), nr. 870 (10 oct.), p. 15.

suferințele apropielui, ușurează chinurile neamului omenesc asumându-și chintesența lor, este un martir al altruismului. Și chiar atunci cînd înalță un imn de fericire ca și atunci cînd tună sau cînd geme, poetul nu este el, ci un ecou [...] Poet și egoist sînt două noțiuni cari se exclud una pe alta”³.

Poezia *Viersul* este publicată intîi în „Columna lui Traian”, III (1872), nr. 15/125 (11 apr.), p. 113, sub semnătura: „Hásdeu”. Va fi preluată imediat de o revistă scoasă de tineri (D. Aug. Laurian și Stef. C. Michăilescu) aflați sub influența lui Hasdeu, „Transacțiuni literare și științifice”. I (1872), nr. 5 (15 apr.), p. 118—119, precedată de următoarea scurtă explicație: „O poezie de mare artă. Are însă defectul... de a nu ne surprinde: este improvizată de d. Hasdeu”. La sfîrșit, între paranteze, revista de unde s-a reproduș: „Columna lui Traian”. Forma din acest periodic hasdean este reprodușă, cu o singură modificare, în placheta *Poezie* (1873), p. 23—25.

Redactorul „Transacțiunilor...” folosește, într-o frază ce se vrea de spirit, cuvîntul „improvizat”, în legătură cu poezia lui Hasdeu. Deși el nu voia să dea expresiei nici un fel de aspect peiorativ, numea — *volens-nolens* — una din condițiile de bază ale poeziei lui Hasdeu. „A improviza” înseamnă, pe de o parte, a te lăsa în voia inspirației, la modul romantic, nerămînînd încorsetat sau robit de formă. Hasdeu însuși va face, mai tirziu, elogiul poeziei fără rimă, capabilă a cuprinde plenar reacțiile multiple ale poetului la stimuli exteriori și interiori. Pe de altă parte, „a improviza” înseamnă și o stare de nefinit al unor poezii ale sale, pentru că — după cum observă Șerban Cioculescu — „izbutirile sau neizbutirile stilistice sînt efecte ale hazardului, ca la o natură spontană și vivace, cu scăpărări numeroase, dar a cărui lipsă de gust sau autocontrol se resimte”⁴. Chiar în poezia pe care o comentăm, alături de versuri revelatoare, coexistă strofe unde autorul nu depășește sunetul gonflant al unor neinspirate compuneri de Bolintineanu: *Ar fi o ironie să cînt eu flori și stele... / Cînd ele sînt o larvă grimată cu vâpșele etc.*

Poezia *Viersul* se inseriază acelor compoziții în care autorul încearcă să-și definească arta sa poetică și o strofă, cu deosebire, este reținută de aproape toți criticii liricii sale:

O poezie neagră, o poezie dură,
O poezie de granit,
Mișcată de teroare și palpitînd de ură,
Ca vocea răgușită pe patul de tortură
Cînd o silabă spune un chin nemărginit!

Mircea Zăciu se disociază de Șerban Cioculescu, care conchidea că B. P. Hasdeu „nu e un artist”: „Nu ne aflăm în prezența unui diletant, ci a unei conștiințe care concepea Poezia într-o accepțiune foarte largă, chiar dacă mult diferit de modalitățile secolului nostru”⁵. Cu accent pe idee, nu pe expresie, eliberîndu-și dureros și încercînat propriile trăiri

³ Lecca. În vol. Haralamb G. Lecca, *Prima. 1890—1895*, București, 1896, p. 7.

⁴ *Inceputurile literaturii artistice*, în *Istoria literaturii române moderne*, I, București, 1944, p. 149.

⁵ *Op. cit.*, p. 245.

interioare, cu rădăcini sociale adinci („îțiținele sociale pe cari se mișcă acest fenomen psihologic”), B. P. Hasdeu practică nu poezia uscată a unui savant, ci versul debordind de imaginație pe registrul „durerii crude și al deznădejdii”. Deci, dacă e să-i găsim poetului carențe, nu instinctul artistic îi lipsea, ci, poate, măsura, prea-plinul imaginației sale revărsându-se, ca în toate domeniile ilustrate de mintea sa enciclopedică. G. Călinescu observa cum „colorile se scurg ca șiroaiele de singe”⁶, iar Tudor Vianu caracterizează în acest fel *Viersul*: „Conștiința felului său poetic Hasdeu a turnat-o, dealtfel, și în versuri, într-un fel de *ars poetica* a sa, poezia *Viersul*, din 1872, vrednică a fi citată nu numai pentru interesul confesiunii pe care o cuprinde, dar și pentru accentul ei aspru și viril atit de caracteristic, ca și pentru ilustrarea acelei exagerări a expresiei prin care Hasdeu — este drept s-o recunoaștem — depășește uneori norma unui gust măsurat”⁷.

2. POEZIA CA SUBSTITUT AL DURERII

Poemul *Așteptînd* este prima reapariție a lui B. P. Hasdeu în paginile revistei sale —după tragicul eveniment al morții fiicei, petrecut la 17 septembrie 1888.

Așteptînd se tipărește în „Revista nouă”, II (1889), nr. 3 (15 mart.), p. 88—94. Va apare apoi în volumul din 1897, *Sarcasm și ideal* (p.170—178).

Mircea Eliade, în aparatul de note și variante al ediției sale din 1937, indică — după Barbu Lăzăreanu⁸ — o primă variantă, scrisă imediat după moartea Iuliei și publicată postum în „Flacăra”, II (1913), nr. 14 (19 ian.), p. 105: „Dar cită deosebire între versurile sălbatece, crude, exasperante din *Afară vijăia furtuna* — și forma dură și împăcare filosofică din *Așteptînd*!”⁹. În fondurile Arhivelor Statului de la Craiova au ajuns, prin filiera C. M. Ciocazan — C. D. Fortunescu, un lot de manuscrise¹⁰, printre care și cîteva bruioane ale lungii poeme pe care o comentăm. Iată strofe din partea a doua:

Tu ai murit, și pentru mine
E numai iarnă, numai ger;
Dar presimtesc că moartea vine:
Să-mi dea o altă vară-n cer!

Cum o aștept dorita vară!
Căci o aștept fără <dormi> <amoriți>
Să-mi văd pe rîndunica iară
Și-n veci nu ne-om mai despărți!¹¹.

⁶ G. Călinescu, *Istoria lit. rom ...*, București, Ed. Fundații ... 1941, p. 323.

⁷ T. Vianu, B. P. Hasdeu, *poetul*, în vol. *Figuri și forme literare*, București, Casa Școalelor, 1946, p. 76.

⁸ *Umorul lui Hasdeu*, București, 1927, p. 132—133 (nota).

⁹ B. P. Hasdeu, *Scrieri literare, morale și politice*, tomul I, București, Ed. Fundația pentru literatură și artă, 1937, p. 394.

¹⁰ Despre drumul parcurs de aceste manuscrise și semnificația lor, vezi comentariile lui Ion Deaconescu și Stellan Cincă, *Ultimile versuri*, „Manuscriptum”, X (1979), nr. 1/34, p. 119 și articolul nostru, *Pe urmele manuscriselor hasdeene*, ibidem, p. 124—126.

¹¹ Ibidem, p. 125.

Dealtfel, chiar în numărul din „Flacăra” lui Constantin Banu, mai înainte citat, sub titlul *Manuscrisele inedite ale lui Hasdeu* sînt înscrise, alături de *Afară vîjîia furtuna*, două catrene și *Cugetări testamentare*. Reproducem versurile :

Moartea schimbă

Moartea schimbă scaleți în tulipe:
Viața schimbă tulpe-n scaleți:
Numai moartea dă rîmei aripe.
Numai moartea e viață-ntr-o vieți.

Să vedeți din scaleți o tulpă
Răsărind prin al morții altol.
Din omidă ieșind o aripă
Si-un suflet ieșind din norol.

Alte încercări, publicate recent, cu titluri *ad-hoc* : / *Trăind în astă lume*/ sau /*Îmi iubeam/Văzută-ai voi*/.

N. I. Apostolescu, autorul unei lucrări de versificație¹², întocmește o schemă arborescentă a celor zece părți ale poemului, observînd : „la grande variété des mètres ou, plus proprement, des mesures /.../, les pieds étant partout de forme iambique /.../ À chaque changement de mesure correspond une face nouvelle, une autre nuance du sentiment exprimé dans le poème entier. Il y a quelque chose de nécessaire dans cette variété métrique employée par le poète et qui n'est pas d'origine classique”¹³.

Ami amintit, mai înainte, studiul lui N. I. Apostolescu despre versificația românească din secolele XVII și XVIII pentru că B. P. Hasdeu însuși avea preocupări în acest domeniu. El publică, pentru prima oară, poemul *Viața lumii* și alte versuri de Miron Costin, studia pe Dosoftei-poetul, se interesa de versificația medievală franceză¹⁴ etc. Ceea ce istoricii literari de ieri și de azi i-au recunoscut fără rezerve — contribuția sa pozitivă la îmbogățirea formelor poeziei românești — se bazează pe un travaliu remarcabil, așa cum proceda savantul în toate domeniile abordate.

3. UN PAMFLET ÎN ACROSTIH

Surpriza noastră este însă de a descoperi, în partea a VII-a a poemului, un adevărat pamflet la adresa „doftorilor” și mai ales la adresa unuia „Eu vi l-am arătat” — zice Hasdeu și din acrostih reiese numele „Calenderu”.

Cînd vrei să mori, la doftori alcargă mal în grabă !
A lor e să omoare: aceasta-l steaua lor.
Li-i drag să curme-o viață; și fie chiar de glabă.

¹² *L'ancienne versification roumaine (XVII^e XVIII^e siècle)*, Paris, 1909.

¹³ *L'influence des romantiques français sur la poésie roumaine*, Paris, 1909, p. 351—352.

¹⁴ De pildă, într-o filă manuscrisă nota: „Lal=mic poem medieval”.

„Lal. Ce mot, aussi ancien que la poésie française, signifiait chanson, et paraît venir de l'allemand *lied*, qui a la même signification”. Altă însemnare: „Gauthier d'Aupais. Cette pièce est en vers alexandrin, par morceaux, plus ou moins longs, sur une seule et même rime que le poète fait dures tant qu'elle peut lui fournir. C'est la forme qu'ont la plupart des romans”. (Arh. B. P. Hasdeu, mapa I, ms. 6).

El spintecă și tale c-un aer zămbitor:
 Nici că simțești tortura! Călăi iertați de lege
 D-a pedepsi cu moartea pe cel nevinovat,
 Ei sînt în omenire mai regi decît un rege:
 Regi fără nici o frică, regi fără nici un soldat!
 Un doftor, cel mai gâde, nu-l greu a mi-l alege:
 Eu vi l-am arătat.

Următoarele strofe lămuresc și mai mult lucrurile: „Îmi ucisese fiica” — zice clar tatăl îndurerat. Și, într-adevăr, din corespondența scriitorului aflăm că familia apelase la cel mai bun medic de atunci în boli de tuberculoză, dr. Nicolae Calenderu (1835—1902), profesor la Facultatea de medicină din București, medic primar la Spitalul Brîncovenesc, specialist¹⁵ în boli de plămîni, autorul unei cărți tratînd despre *Tuberculoza după profesiuni*. Într-o scrisoare din perioada bolii lui Iuliei, B. P. Hasdeu scrie: „tot așa mi-a spus și Calenderu: în două luni cel mult d-șoara va fi pe deplin sănătoasă, dacă se va păzi de răceală, va minca bine, va bea vin bun și nu va frecventa sălile de cursuri, nu va abuza de muncă. Prin urmare, lucrul este terminat; despre licență în anul acesta nici vorbă, dacă Lilicuța este, după cum se iscălește în ultima scrisoare: fille respectueuse et obéissante. Prin mai 1888, tatăl disperat aleargă iar la doctor și scrie celor două Iulii la Paris: „Aseară am văzut pe Calenderu, i-am descris boala, i-am povestit consultațiunile lui Grauchet și a lui Jaccoud. A aprobat pe deplin cura și mi-a spus că este *catarrhe pulmonaire*”¹⁶. Nu există îndoială că la sosirea bolnavei în țară a intrat sub tratamentul reputatului profesor. Deznodămîntul tragic n-a putut fi însă evitat.

4. O RĂSCOLITOARE MĂRTURISIRE

La casa de nebuni este publicată întii în „Revista nouă”, II (1889), nr. 8 (15 aug.), p. 287—291. Reluată în *Sarcasm și ideal* (p. 168—169).

Poema chinuitoarei desprinderi de țărîină este, pînă la urmă, o răscolitoare mărturisire a lui B. P. Hasdeu. Dealtfel, în *Cugetări testamentare*, într-o filă manuscrisă datată 1 septembrie 1889, ideea nebuniei este dezbătută în toată concretețea ei: „După moartea fiicei mele, eu trebuia să mă împușc sau să inebunesc — una din două [...]. De ce n-am inebunit? Dintii, nebunia are și o parte a sa fiziologică, fiind ca un fel de ceartă între corp și suflet, și se vede că la unii oameni ambele elemente, cel corporal și cel sufleteșc, se echilibrează astfel încît lupta între ele nu poate să ajungă la nebunie. Al doilea: sub raportul psihologic, nebunia este totdeauna rezultatul disperării, iar eu n-am desperat niciodată, pururea sperînd în dreptatea lui Dumnezeu, pururea sperînd într-o viață viitoare mai bună, pururea sperînd — chiar în momentul cînd fiica mea își da ultima suflare — că aceasta nu este decît o despărțire vremelnică, urmată de o unire în vecinicie. Al treilea: poate tocmai piedica cea mai puternică: puteam oare să-nebunesc eu, cînd citeam zi și noapte numai scrierile ei, în care o angelică răbdare îmi vorbea mereu despre

¹⁵ *Documente* ..., București, Ed. Academiei R.S.R., 1976, p. 406.

¹⁶ *Ibidem*. p. 422.

credință și speranță? puteam oare să-nebunesc cînd corpul ei zăcînd în groapă, spiritul ei — mai viu ca oricînd — era neconținut în mine. Iată de ce nu m-am împușcat și n-am înnebunit”¹⁷.

Unii critici așează versurile în descendența lui Heliade, amintind „ca atmosferă de bizara *Santa Cetate*”¹⁸.

5. „O BUCURIE SĂLBATECĂ”

Poezia *Gaudeamus*, datată 1889 (doar cîteva bucăți poartă la publicare vreo dată), apare întîi în „Revista nouă”, II (1889), nr. 9 (15 sept.), p. 335 — 336. Este inclusă, fără modificări esențiale, în pachete miscelancee, *Sarcasm și ideal* din 1897 (p. 168 — 169). La Arhivele Statului din Craiova, în fondul Fortunescu, se păstrează o strofă manuscrisă care intră în sfera ideatică a poeziei *Gaudeamus*. Ea poartă titlul *Lacrima-noroi* și o reproducem în întregime :

Pe masă mi-e corpul întins,
Cu duhne din sus vă zle vouă;
Durerea de-l mare, nu-l plîns.
De-l mare furtuna — nu plouă.
Al vostru fălarnic șiroi
Preface țărîna-n noroi¹⁹.

Perpessicius, într-un studiu din 1956, citează în întregime poezia *Gaudeamus*, comentînd condițiile în care a fost scrisă : „Ca un rege Lear purtînd în brațe corpul neînsufletit al Iuliei, bătrînul părinte a simuls inimii sale, ca dintr-o liră vibrantă, o înfinită varietate de sonuri, alterînd suavitatea cîntecului de leagăn cu imprecăția și cu extazul mistic, în giulgiul căruia înfășoară fantasma incoruptibilă și pururi prezentă a odorului pierdut. De aceea — și Iorga avea dreptate să reclame o tirzie reparație pentru o poezie ca *Gaudeamus*, peste care se trecuse ușor — cît de umană e sălbatica bucurie cu care poetul salută clipa eliberării de cele pămîntești, la gîndul mult așteptatei întîlniri. Cadența însăși, și Hasdeu e unul din cei mai abili iscoditori de ritmuri, sporește rezonanța de vesel cîntec studențesc, contrastînd atît de mult cu intensitatea durerii”²⁰. G. Munteanu vorbește și el de „anapestii sălbaticii ai acestei poezii, stimulînd o veselie sălbatică”²¹, de „umorul negru” care singularizează cu putere poezia *Gaudeamus*.

6. UN POEM PANTEISTIC

Dumnezeu, poemă datată 1894. Apare în „Revista nouă”, VII (1894), nr. 3 (dec.), p. 83 — 89. Peste cîteva ani, o regăsim în *Sarcasm și ideal*, p. 193 — 201.

¹⁷ Arh. Statului, București, ms. 1508, p. 187.

¹⁸ George Munteanu, *B. P. Hasdeu*, București, E.P.L., 1963, p. 83.

¹⁹ Publicată de Ion Deaconescu și Stellan Cîncă în „Manuscriptum”, X(1979), nr. 1/34, p. 124.

²⁰ Bogdan Petriceicu Hasdeu, în vol. *Mențiuni de istoriografie literară și folclor*, București, Ed. de stat pentru literatură și artă, 1957, p. 528.

²¹ B. P. Hasdeu, București, E.P.L., 1963, p. 82.

Titlul nu trebuie să înșele. Nu avem de-a face cu o poezie creștină. B. P. Hasdeu se exprima franc doar cu cîțiva ani înainte: „nu sînt nici ortodox, nici catolic sau luteran, nici mahometan sau mozaist, avînd c religiuine a mea proprie”²². G. Călinescu explică magistral atît poemul, cit și filozofia sa: „Filosofia lui Hasdeu a fost ignorată cu suficiență, Maiorescu neadînițînd alți filosofi în afară de sine [...] Ea tratează despre dumnezeu, nemurire, destăinuire (revelațiune) într-un spirit „materialist”, mai bine zis, panteistic, în sensul lui Giordano Bruno, citat, și al tuturor misticilor și idealiştilor germani. [...] El își numește doctrina „credință-știință” și spiritologie, voind a apăsa asupra caracterului magic, operant al spiritualismului său. Mai este de notat că unul din mijloacele de comuniune între două grade e «amorul», idee la un om atît de citit deloc ingenuă, nefiind decît platonicele Eros din sistemele mistice. Ideile acestea (evoluțiune, ierarhie, inițiere extatică a omului inspirat, erotică (divină) le-a pus gînditorul și în versuri”²³.

Cînd ți se aceste strofe, eu simț că-i lîngă mine
Un scapăr, o scînteie cu chipul lui Darwin,
Ș-adle peste capu-mi, șoptindu-’ „omu-i muscă!
Ce-l musca? ce-i o larbă? și ce-i un bolovan? ...”

S-a despărut; iar glasul-i, mal răsunînd în juru-mi,
Cuvînte răsturnate mi-aduce: „musca-i om!
Din cremenă-i o plantă, din plantă-i animalul,
Din om un inger naște, din inger un Isus! ...”

Și cufundat în gînduri, privind cu zăpăcire
O piatră la picioru-mi rostogolită jos,
Eu o luai în palmă și-o netezi cu mîlă,
Zicîndu-i: chiar în tine-i un punct din Infinit!

Versurile de mai sus sînt apropiate de către N. I. Apostolescu de poezia lui Gerard de Nerval, citîndu-se următorul fragment din *Les Chimères*

Respecte dans la bête un spirit agissant:
Chaque fleur est une âme à la Nature éclose;
Un mystère d’amor dans le métal repose;
Tout est sensible! Et tout sur ton être est puissant.
Crains, dans le mur aveugle, un regard qui t’éple;
À la matière même un verbe est attaché ...
Ne la fais pas servir à quelque usage imple!
Souvent dans l’être obscure habite un Dieu caché:
Et comme un oeil naissant couvert pas ses paupières,
Un pur esprit s’accroît sous l’écorce des pierres.

Nu este însă imposibil — zice tot N. I. Apostolescu — să fie vorba de o reminiscență din Victor Hugo, reproducînd o terțină din *Les Contemplations*, vol. II, *Aujourd’hui* (1843—1855), livre IV, XXVI, *Ce qui dit la bouche d’ombre*:

L’âme tomba, des maux multipliant la somme.
Dans la brute, dans l’arbre, et même, au-dessous d’eux,
Dans le caillou pensif, cet aveugle hideux.

²² *Cugetări testamentare*, Arhivele Statului București, ms. 1508, f. 185.

²³ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 332.

„Mais il est infiniment probable que Hasdeu n'a pas connu l'oeuvre de Gérard de Nerval, tandis qu'il lisait tout ce qui se rapportait à la philosophie de Pythagore, tout comme à celle de Plotin et des Néo-Platoniciens : et lorsqu'on s'aperçoit, que les vers du poète romantique français ont pour épigraphe ces mots de Pythagore : « Eh quoi ! tout est sensible ! » on se rend vite compte de la parenté des idées qui viennent aux deux poètes de l'ancien philosophe, directement, sans qu'il y ait besoin que l'un d'eux les ait prêtées à l'autre”²⁴.

7. ANTINOMIA EMINESCU

O aluzie la rima versurilor eminesciene, cu un citat din *Doina* barbului național, a constituit obiect de dispută încă din epocă. Ion Gorun scrie un articol în revista „Vieața” : „Firește însă, oricum ai întoarce-o — ești departe, foarte departe de urgisitul de tine *Tisa plînsu-mi-s-a...* O, ce departe ! /.../ Dac-ai părăsit rima, de ce n-ai părăsit încălțările și ritmul ! Puteai să-ți mai lungesti trompa de elefant a poemei explicându-ne-o și pe asta într-un alt sfert de poemă, ș-atunci... poema era proză, cum omul este muscă... ș-o punem și pe ea pur și simplu la dosarul lui *Sic cogito*. Așa însă... o povestire lungă, cuvinte și cuvinte ce din clarivă răsună, din clapele din creier... Dar dacă extazul n-are-a face — (deși aici tu o zici fără a o crede...) — de ce ai ținut numaidecît să te ici la trîntă cu Eminescu, tu care ai a face cu dinsul cam atît cît are a face — vorba vine — un Herodot cu un Homer (care, în treacăt fie zis, nu putea să folosească rima, atunci cînd ea nu exista încă). Nu zic : ești desigur și mai mult și mai puțin decît un Herodot, după cum și Eminescu e și mai mult și mai puțin decît un Homer — comparațiile nu pot fi niciodată juste — dar ceea ce ar fi trebuit să descoperi pînă acum în filosofia ta este că omul nu poate să aibă toate talentele. *Tisa... plînsu-mi-s-a...* ce cîntec răsunător zmulș din mii și mii de inimi, ce scînteie de viață care mii și mii de ani are să trăiască măcar ca amintire, — pe cînd poema ta, filosofa... o, *Dumnezeule !*”²⁵.

B. P. Hasdeu, în replică, publică *Răspunsul meu la revista „Vieața”* ! „De vreme ce « Vieața » se supără pe mine pentru că am cîntec în poema « Dumnezeu » a nu admira la Eminescu nește versuri ce par a nu fi fost făcute decît numai și numai spre a căpătuși o rimă excentrică apoi îi vom răspunde că în limba românească este tot ce poate fi mai ușor de a croi asemenea rime cu duimul.

De exemplu :

Românii s-au ales cu
Puțin din Eminescu

sau :

O, criticle, zi că
Răspunsu-mi te urzică ...

Negreșit, « ales cu » lingă « Eminescu » sau « zi că » lingă « urzică » sînt absolut din aceeași școală cu « Tisa » lingă « plînsu-mi-s-a » sau cu « repaos »

²⁴ *Op. cit.*, p. 351.

²⁵ *Tisa... plînsu-mi-s-a, ... „Vieața”, I (1895), nr. 47 (ian.), p. 4.*

lingă « Menelaos » din nenorocitul Eminescu. Poezia consistă în idee și în ritm. Numai ideea și ritmul caracterizează pe un adevărat poet. Rima este un accesoriu, un plus, care poate să arate la poezii cei mari o prea mare bogăție, dar care ascunde sărăcia la cei mititei. În orice caz, la unii ca și la ceilalți, rima trebuie să aibă aerul — aci e arta ! — trebuie să aibă aerul de a naște d-a dreptul și-n libertate din inspirațiunea poetului dotată cu ideea și cu ritmul. O rimă silită, o rimă trasă de păr, o rimă făurită într-adins pentru ca să atragă asupra-i atențiunea cititorului, nu este artistică, căci — e nenaturală”²⁶.

Am reținut mult din acest articol pentru că este ultima referință critică a lui B. P. Hasdeu la adresa lui Eminescu, încheind un întreg ciclu de „întepături”, începute imediat după articolul *Dirrecția nouă* al lui Titu Maiorescu : „citat îndată după Alecsandri” ca „un poet în toată puterea cuvintului”, deși abia după trei poezii publicate în „Convorbiri literare”, Eminescu devine victima unor atacuri care-l vizau în primul rind pe T. Maiorescu”²⁷. O polemică între B. P. Hasdeu și M. Eminescu n-a existat. Dar citeva referințe denigratoare în timpul vieții poetului și alte citeva articole restrictive la adresa poeziei sale au fost explicate aproape exclusiv prin atitudinea împotriva „Junimii” sau prin trăsături temperamentale. Ioan Slavici, de pildă, vedea în trimiterile la Eminescu, din critica făcută de Hasdeu cărții lui Rudow, *Geschichte des rumänischen Schriftstums bis zur Gegenwart*, încercări „de a pune la cale o nouă campanie literară contra „junimiștilor”, cu care iar s-a certat [...]. M. Eminescu e însă un om care a murit și e cestiune de pietate să nu mai fie luat drept cionag pentru un car de oale — și astfel sparte — cel puțin așa zice d-l Hasdeu”²⁸. Un cercetător ca Liviu Marian încerca o cale ingenioasă de a estompa adversitățile, scoțind în evidență ceea ce i-ar fi apropiat : prețuirea comună pentru Aron Pumnul, admirația față de trecutul nostru istoric, unele teme comune în articolele politice, considerarea unei tradiții literare condamnată de Maiorescu, citeva propoziții pozitive despre *Răzvan Vodă* etc. : „Dacă sfiosul Eminescu n-a îndrăznit să aprecieze și să laude pe față pe Hasdeu, după cum poate ar fi dorit, în schimb acesta, mai independent și mai îndrăzneț, a spus despre Eminescu tot binele pe care credea că trebuie să-l spună și într-un timp când Eminescu nu era încă apreciat după cuviință, ba chiar contestat de unii pe nedreptul”²⁹. Sint citate, în sprijin, două articole ale lui Hasdeu, *Serisoare către Gheorghe din Moldova* și *Eminescu-Necrolog*. În primul text, se afirmă că „poezia românească din ziua de astăzi se pitulează în două nume : Alecsandri și Eminescu”³⁰. „Vintul numit Eminescu” — cum se exprimă criticul — este însă opus bardului de la Mircești : „Contra unei forme ușoare, cuprinzând o ușoară cugetare, s-au ridicat, prin antiteză, o formă și o cugetare cari, tinzând cu orice preț a lovi mai tare, și a birui mai

²⁶ „Revista nouă”, VII (1895), nr. 4 (ian.), p. 164.

²⁷ Rodica Florea, *Adversarii Junimii*, „Revista de istorie și teorie literară”, tom. 20 (1980), nr. 2, p. 216.

²⁸ *Pro amico. Un răspuns d-lui B. P. Hasdeu*, „Tribuna”, Siblu, IX (1892), nr. 268 (1/13 dec.), p. 1069.

²⁹ B. P. Hasdeu și M. Eminescu, Chișinău, Tipografia eparhială Cartea românească, 1927, p. 13.

³⁰ „Revista nouă”, I(1888), nr. 3(15 febr.) p. 82.

iute, se scufundă pe celalt pripor de a fi prea grele, prea formă și prea cugetare; o scormolire microscopică de greutatea ritmice și de abureli mistice; un soi de *roncardism* românesc, trebuincios pentru o clipă ca un leac energie, dar, cînd teafără este literatura, atunci de prisos și chiar vătămător”³¹. Finalul articolului este, în fond, o respingere atît a lui Eminescu cît și a lui Alecsandri, precizînd că, „între logograf și între improvizațiune, se întinde *silva observationum naturae*, pădurea adevăratei poezii”³², spre care s-ar avînta — mare eroare! — umilul Gheorghe I. Kernbach (Gheorghe din Moldova). În cel de-al doilea articol, scris la moartea poetului, B. P. Hasdeu pare că se revizuieste: „Eminescu a lăsat multe versuri admirabile; însă, meritul lui cel covârșitor, un merit de principiu, este acela de a fi voit să introducă și de a fi introdus în poezia românească adevărata cugetare ca fond și adevărata artă ca formă, în locul acelor ușoare ciripiri de mai înainte, care era foarte igienică pentru poet și pentru cititor, scutindu-l, deopotrivă, pe unul și pe celalt, de orice bătaie de cap și de orice bătaie de inimă”³³. Să se observe însă restricțiile: „merit de principiu”, „multe versuri admirabile” și, în alt paragraf, „poetul fie cît de mare, nu e poet totdeauna”. Chiar motto-ul necrologului nu e în favoarea lui Eminescu:

— et souvent je regrette
D'être née en des temps un peu trop raffinés
Où l'on trouve l'honneur et l'amour surannés
Et dans lesquels un fou peut seul être poète!

Julie Hasdeu, *Chevalerie*, p. 5

Versurile fiicei sale și insistența asupra faptului că poetul a murit nebun anunță viitoarea campanie împotriva „Junimii” și a lui Titu Maiorescu.

Nu s-a luat în considerare, însă, pe baza unei viziuni din interior a creației celor doi mari scriitori, că B. P. Hasdeu nu putea înțelege poezia lui Eminescu, pozițiile lor estetice fiind deosebite. Oricît ar părea de paradoxal, poziția marelui savant este în defensivă, cu o veșnică „lăcomie de materie” (Eugenio d'Ors), satisfăcîndu-și, în acest fel, înfrigurata căutare a originalității cu orice preț. Originalitatea era, dealtfel, singura trăsătură pe care o recunoaște fără rezerve și la poetul *Luceafărului*: „Eminescu va trăi, fiindcă a izbutit a găsi frumosul fără a imita pe nimeni”³⁴. Marele poet transsubstanțializa „materia”, se cupla mai bine la trecut (*Epigonii*), pe cînd savantul era chinuit mereu de ideea de a „rumpe o cale nouă”, negîndu-se chiar pe sine însuși, din moment ce — în poema pe care o comentăm — după o viață de creație, era în căutarea măcar a unui „cîntec” care să înfrunte timpul:

Aș vrea să smulg din mine un cîntec, numai unul,
Un singur de pe urmă: copil întîrziat
Ce nu se naște încă, dar totuși, plin de viață,
Duloasa mumă-l simte sub inimă zvîcnind.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ „Revista nouă”, II(1889), nr. 6(15 ian.), p. 211.

³⁴ *Ibidem*, p. 212.

B. P. Hasdeu era rebarbativ la orice innoire în artă, dacă nu era propulsată de el, cunoscute fiind reacțiile sale negative la adresa naturalismului sau ale realismului tolstoian.

Scriitorul Hasdeu căuta mereu „căi nebătute”, alegindu-și situațiile de declin și de criză ale curențelor literare. Poezia sa socială și politică este așezată de mai toți istoricii literari la finele curențului patruzecioptist, iar poezia filozofică — pe care o intuia ca o deschidere nouă, necesară a literaturii române, încă din studiul de tinerețe, *Mișcarea literelor în Egipt* (1863) — va fi pusă în lucrare peste aproape 30 de ani, „această recoltă lirică tîrzie” rămînind „sub nivelul atins de frunțașii poeziei românești ai vremii”³⁵. Rămîne dar a-l socoti pe B. P. Hasdeu un perpetuu epigon? Desigur, ar fi o concluzie absurdă, noțiunea respingînd-o întotdeauna violent însuși scriitorul. Explicația obiectivă este de a judeca realitatea estetică la Hasdeu în sine și de a socoti tendința sa de a produce surpriza, uimirea și chiar stupoarea, prin combinarea extremelor, imagini divergente, raporturi imagistice paradoxale, manipularea artificiei, disproporția, misteriosul și enigmaticul ca un conflict structural, universalizat, transformat într-un adevărat program spiritual și estetic între aparență și materialitate, idealitate și realitate, abstract și concret, în stil dramatic sau conciliant, ludic și delectabil³⁶.

³⁵ G. Munteanu, *Introducere*, în B. P. Hasdeu, *Serieri alese*, I, București, E.P.L., 1968, p. XXXIII.

³⁶ *Passim* E. Papu, *Barocul cu tip de existență*, I—II, București, Ed. Minerva, 1977.

PROZA UMORISTICĂ A LUI B. P. HASDEU

CORINA POPESCU

Intrarea lui B. P. Hasdeu în literatura română, cu nuvela *Duduca Mamuca*, stă sub semnul spectaculosului și al provocării. Revista „Din Moldova” (cu titlul schimbat ulterior în „Lumina”, ca răspuns la acuzația de sentimente antiunioniste) unde se publică prima variantă a acestei nuvele — pe care, în mod semnificativ, autorul însuși o numește în câteva rânduri „romanț” — aparține unui moment crucial în cariera științifică a lui Hasdeu: întors de numai câteva luni dintr-o fructuoasă călătorie de studii în Polonia, repus în postul de profesor de istorie ca și în cel de bibliotecar al Universității ieșene, acesta părea să-și fi ales calea, concentrându-și energiile în direcția cercetării istorice. Mai mult decât oricând, tinărul redactor se arăta dornic să etaleze în paginile noii sale reviste — pe care o scria aproape în întregime — spirit laborios, curiozitate științifică, scrupulozitate și pătrundere, să impresioneze prin erudiție și rigoare. Atunci când eclectică și savanta foaie trece la publicarea unui text subintitulat *Din memoriile unui student*, cei citiva prenumerați ai „Luminii” erau îndreptățiți să se aștepte la o dezbatere, sub pretext beletristic, a aceluiași probleme de arheologie, istorie, etimologie și folclor care formaseră până atunci substanța revistei: surpriza lor va fi fost pe măsura violenței protestelor pe care le-a trezit apariția nuvelei *Duduca Mamuca*. Această bruscă abandonare a studiului de extremă seriozitate în favoarea literaturii iconoclaste se numără printre primele derutante manifestări de genial capriciu cu care B. P. Hasdeu își va uimi contemporanii de-a lungul întregii sale existențe. *Duduca Mamuca* îi atrage, după cum se știe, autorului un răsunător proces de presă, încheiat cu achitarea imprincipiatului dar marcând totodată sfârșitul carierei sale ieșene. Peste mai puțin de un an însă, Hasdeu, stabilit la București, va remania textul, renunțând la episoadele licențioase, și-l va republica în foaia umoristică „Aghiuță”, apoi în broșură separată, însoțit de un spiritual *Cuvînt înainte* (1864). Această variantă, intitulată *Micuța*, se încadrează perfect în contextul stilistic al revistei „Aghiuță”, în paginile căreia B. P. Hasdeu va publica numeroase încercări literare de interes. Împreună cu cele apărute în „Satyrul” în 1866, aceste bucăți în proză reprezintă o zonă neexplorată a scrisului lui Hasdeu¹.

¹ O prezentare a acestor texte, încă necuprinsă integral într-o ediție a operelor lui Hasdeu, în articolul Roxanei Sorescu, *Modalități ironice în proza lui B. P. Hasdeu*, R.I.T.L., tom. XIX, nr. 4/1970, p. 545—554.

Fără îndoială, Hasdeu era un scriitor dotat cu temperament satiric și cu pronunțat simț al umorului; am greși însă dacă am separa cu totul preferințele sale literare de cele care sînt ale epocii. Întreaga epocă post-pășoptistă ne apare în mod clar deschisă scriiturii comice, fenomen studiat pînă acum mai mult din perspectiva genului dramatic. Proliferarea revistelor umoristice, dintre care unele precum „Nichipercea” și „Ghimpele” lui N. T. Orăsanu iar mai târziu „Claponul”, „Calendarul Claponului” și altele au intrat cu toate drepturile în istoria literaturii române, constituie o dovadă că junimistii nu comiteau o excentricitate cultivînd anecdota și colecționînd piese de *soțisier*. Stilul comic pe care astăzi îl putem numi „precaragialesc” se rafinează vizibil de la cînticelele lui Alecsandri, prin compunerile lui Negruzzi și M. Kogălniceanu, monoloagele lui Ioan Iancov și anecdotele lui Hasdeu, anexîndu-și treptat domenii de o gravitate sporită. Proza umoristică a lui Hasdeu se înscrie firesc în această ascensiune calitativă a scriiturii comice românești, prefigurînd prin realizările ei de vîrf creațiile lui Caragiale.

Seria prozelor scurte ale lui Hasdeu, ce se constituie într-un *corpus* anticipînd *Momentele caragialiene*, se deschide cu *Iancu și Ioniță sau demonstrarea socială a formulei matematice* $+ - = 0$, apărută în paginile ziarului „Buciumul”². La prima vedere, este vorba de o anecdotă de cafenea dramatizată cu un acut simț al amănuntului revelator: scurta povestire, presărată cu calambururi, aluzii livrești și amănunte picante poate da o idee despre arta de colportor de anecdote pipărate, pentru care Hasdeu era vestit în societatea bucureșteană, după cum relatează doctorul C. Istrati în amintirile sale. La încheierea studiilor primare, cei doi eroi cu nume aproape identice se sfătuiesc asupra viitorului pe treptele Universității din Iași:

„— Acuma să intrăm în miliție, dragă, Țara are mare nevoie de ofițeri, se spune că în curînd o să se înființeze un regiment de căpitani — zise Iancu după un minut de răzgîndire, necăjindu-se a-și suci închipuita musteță ce abia infiera.

— Mai bine să cerem posturi la vrun departament. Aud că salariile vor spori cu noul buget. așa încît fiecare copist va avea cîte trei mii de lei pe lună în cursul visteriei, afară de diurnă — întîmpină Ioniță, rădicînd în aer trei degete în forma sceptrului lui Neptun.

— Ba nici una, nici alta! Ca acci ce am învățat în țară, nu vom putea înainta în vecii vecilor, nici ca ostași, nici ca civili. Trebuie mai întîi de toate să facem niște studii în străinătate, măcar trei zile și măcar la otentoși, numai să nu fie românește și la noi...”

După un an de „petrecere pe malurile Senei” Iancu primește vestea unei moșteniri neașteptate și se reîntoarce în țară; revederea celor doi are loc după „doi ani, adică 24 de luni, 730 de zile, 17520 de ceasuri, un milion și nu știu cîte minute și de șase zeci atîtea secunde”, în ambianța urbei natale:

„Era o frumoasă zi de vară, cînd o deligență, a cărei jalnică stare demonstra trecerea sa pe șoseaua podului Eloaii (o șosea pe care doftorii ieșeni o prescriu ca cel mai bun metod contra durerilor de dinți) o deli-

² I (1863), nr. 96 (4 sept.), p. 383.

gentă, mai zic o dată, trecea în pasul calului pe ulița Golii și s-a oprit neclintită ca politica în ziua de astăzi între Banca „de Moldavia” și tipografia „Buciumului român”, împiedicându-se de un frumos [faeton de Vienna.

Ioniță scoase capul pe fereastră, și ce să vadă? Pe Iancu! Sărind repede din diligență el îndată se strămută în trăsura vechiului său amic și iată-i sărutându-se ca și când nu s-ar fi întâlnit din zilele lui Papură-vodă...

Asiduitățile noului venit pe lângă soția prietenului rămânând fără rezultat, își face apariția o mijlocitoare evreică, Haia, care îi propune acestuia să cumpere favorurile Săfticăi contra o mie de galbeni; Ioniță plătește cu banii împrumutați de la Iancu, notându-și apoi în condica de cheltuieli:

„De la Iancu luat + 100 galbeni

Femeii lui dat — 100 galbeni

+ — 100 = 0 galbeni”

Compunerea se înrudește stilistic cu *Micuța*: regăsim aici o serie de înțepături cu adresă junimistă, sau destinate fără ocol lui V. A. Urechia. Trebuie de asemenea remarcată ironia pe care Hasdeu o aplică stereotipurilor de limbaj și comportament, într-o scriitură elaborată, de efect considerabil. Savoarea literară a acestei aparente anecdote provine însă de la un al doilea „etaj” al ironiei autorului, de un pronunțat caracter livresc. În succinta povestire semnată de Hasdeu își fac apariția câteva cunoscute motive ale literaturii „serioase” a secolului al XIX-lea: un tânăr care își uită ambițiile și se ratează în urma constringerilor matrimoniale, o familie care își mărită fiica întinzând capcane unui celibatar înstărit, o soție care își trădează soțul din cupiditate, un tânăr care ține să-și verifice în fiecare oraș reputația de seducător. Toate aceste posibile subiecte de roman sînt subtil persiflate de Hasdeu, al cărui interes merge nu spre detalierea subiectului ci spre evocarea succintă a unor medii și tipuri pregnante.

O intenție parodică stă și la baza celei mai ample dintre prozele umoristice publicate de Hasdeu în „Aghiută” în anii 1863 — 1834, intitulată *Crucea și icusarul sau demonstrarea socială a neputinței de a se constata legea unui răposat*³, în care ni se relatează infiriparea unei idile între un licean și o elevă de pension. Este greu de precizat ce ar fi trebuit să devină această compunere, abandonată într-un moment când autorul pare în căutare de resurse inventive. Cert este că stilul povestirii parodiază atât traducerile autohtone de „romanțuri” cit și modalitatea românească a unui Bolintineanu. Iată, de pildă, portretele protagoniștilor:

„Flutur nu avea mai mult de șasesprezece ani; Smarandița — cincisprezece și trei luni. Flutur era brun, Smarandița — blondă. Flutur era nalt, Smarandița micuță. Flutur era viu, Smarandița — melancolică. Flutur avea plecare pentru matematică, Smarandița pentru poezie...” Dialo-

³ I (1863), nr. 2 (10 nov.), p. 13—14 și nr. 4, p. 29—30; nr. 6, p. 45—46.

gurile nu sînt lipsite de savoare, pe linia aceleiași atitudini ironice a naratorului :

„A doua zi Flutur a pindit ocaziunea cînd Smarandîța ieșise singură în grădină pentru a cerceta dacă bobocii de aseară nu s-au prefăcut în roze : studiul cel mai plăcut pentru domnișoarele ajunse cu nerăbdare la vîrsta legiuită a căsătoriei.

— Știți oare, coconită, — încep junele abordînd pe juna — știți oare că culoarea rozei e simbolul...

— E simbolul de ce ? întreabă cu vioiciune Smarandîța, rădicînd ochii în sus și așteptîndu-se la doritul cuvînt de amor.

— De...de... venirea primăverii.

— A ! De venirea primăverii, repeți machinalmente domnișoara, lăsînd să-i scape o gingașă oftare ; dar Flutur, devenit el însuși de culoarea rozei, a despărut deja, blestemînd din adîncul inimei pe sine, limba sa, primăvara și toate simbolurile putincioase”. Scrisă într-o perioadă cînd ranchiunile ieșene sînt încă proaspete, povestirea cuprinde înțepături la adresa lui S. Bărnăuțiu și V. A. Urechia, acesta din urmă apărînd în ridicola postură a unui dascăl practicînd jargonul latinist ; intervenția sa este menită să retușeze stilul scrisorii de amor a lui Flutur, misivă care prefigurează cunoscuta epistolă semnată de Rică Venturiano : „Îngerule sufletului meu ! Te iubesc de cînd te-am văzut. Dragostea mea nu se mai poate tăinui în fundul inimei. Răspunde-mi măcar un cuvînt sau desperarea mă va duce la sinucidere. Al tău pentru eternitate și mai mult. Ghiță”.

Se poate spune că abundența de epistole este o caracteristică a prozei umoristice a lui B. P. Hasdeu : un text semnat cu literele finale ale numelui autorului (...n...o...u) și intitulat *Modeluri de felicitări cu Anul Nou* este un colaj de scrisori ale unor personaje variate, ecou poznaș al mesajelor convenționale, utilizînd procedeul comic al „sincerității absolute” ; semnificativă este aici apariția finală a lui Aghiută — *alter-ego* al autorului — care expune cititorilor săi un program sarcastic al cărui țel final e „petrecerea”, satira lui Hasdeu dovedindu-se, încă o dată, îndreptată către idealul bunei dispoziții ⁴. Acest „chef de a face haz”, în numele căruia totul este permis, este o stare de spirit constantă ; în ea rezidă diferența specifică a bucății intitulate *Cercularea d-lui D'A-Vita către toți medicii din România* ⁵ care amintește, prin procedeul de construcție, de celebrul pamflet al lui J. Swift *A Modest Proposal*... Este de remarcă aici și încercarea de parodiare a limbajului oficial și a elocinței de tip parlamentar :

„Pînă ce înțeleapta și patriotica noastră Cameră va legifera în curînd într-un mod definitiv asupra incompatibilității mandatului de doftor cu brevetul de vîntor, am crezut de cuviință și încă de sacră datorie a mea, am crezut-o, domnilor, în însușirea mea de cap al serviciului sanitar și însărcinat cu înflorirea cimitirelor, a vă adresa următoarea instrucțiune provizorie : nobila țintă a medicinei, precum o știți mai cu seamă din practică, fiind uciderea oamenilor, vreu să zic a vitelor celor mai superioare, vinatul devine naturalmente și logicește o piedică foarte

⁴ „Aghiută”, București, I (1864), nr. 9 (1 ian.), p. 65—66.

⁵ Ibidem, I (1863), nr. 7(15 dec.), p. 51—52.

periculoasă contra propășirii filantropiceii noastre științe..." Notăm, de asemenea, una din primele apariții ale motivului medicului-asasin, motiv pe care Hasdeu îl va relua în repetate rânduri după moartea Iuliei, precum și realizarea superioară a acestuia în registrul comic.

Dificultatea încadrării textelor umoristice ale lui Hasdeu într-una din speciile literare curente stă mai ales în tentația anacronismului: orice posibilă denumire (schită, dialog etc.) apare în cazul unei bucăți ca *Amabilitate superlativă*⁶ mai puțin adecvată decît termenul caragialian de „moment”. Caracteristică spiritului hasdeian este aici atitudinea de frondă, prezența naratorului marcat de un evident complex de superioritate. Ca noutate de scriitură, semnalăm dialogul vid, frizînd absurdul

„— Ce poftiți, doamnă?”

— Nu poftesc nimica.

— D-voastră ați sunat?

— Eu.

— Și nu poftiți nemica?

— Absolut nemica.

— De ce dară ați sunat?

— Din dorința de a vă îndatora: căci trecînd am citit acest anunț, prin care ne rugați foarte mult a suna clopoțelul cînd nu se va vedea nemine în apartament, și nevăzînd pe nemine...

Acuma înțelegeți!

Și mă depărtați lăsînd pe spețeriul cu gura căscată”.

O categorie aparte în cadrul producției umoristice în proză din această etapă a scrisurii lui B. P. Hasdeu o formează schițele de portrete satirice, *Un tip bucureștean*, *Domnul Nae*, *Egoarhistul*. Este în afară de orice discuție că în schița intitulată *Un tip bucureștean*⁷ avem de-a face cu imaginea, expresiv deformată, a unui personaj real: cititorii revistei „Aghiuță” trebuie să fi sesizat înrudirea dintre „coconul Matachi țiganul” și C. A. Rosetti, adversar politic de moment al lui Hasdeu. Tipologic însă, compoziția se încadrează în cruciada anti-ciocoiască cu care Hasdeu își făcuse intrarea în viața publică și pe ale cărei direcții se va manifesta totdeauna spiritul său de frondă. „Coconul Matachi Țiganul e țigan dă pe tată și de pe mamă; cu toate astea, d-lui e cocon, ceea ce dovedește neadevărul vechiului prejudeț cum că coconii pot fi țigani sau numai de pe tată, sau numai de pe mamă, iar nu de pe amîndoi tot de o dată. Coconul Matachi Țiganul este cocon nu pentru că este îmbrăcat nemțește și poartă cravată albă, deasupra cării capul său se pare așezat ca o muscă pe lapte; el e cocon prin principiile sale, prin punctul lor de vedere, prin politica sa, prin manierele sale”. Mai mult decît în celelalte scrieri umoristice ale lui Hasdeu, întîmpinăm aici o serie de nesigurante de limbaj care fac textul să dateze. Nu este însă mai puțin adevărat că ezităările nu sînt numai ale autorului, ci și ale limbii române literare înseși, aflate în faza de adopție a numeroase neologisme. Dacă în portretul satiric al coconului Matachi regăsim procedee ale comicului inaugurate în literatura noastră de „fiziologiile” atît de cultivate în prima jumătate a secolului al XIX-lea, *Domnul Nae*⁷ prefigurează mai curînd pe „amicul X”

⁶ Ibidem, II (1864), nr. 23 (28 aprilie), p. 82.

⁷ „Satyrul”, București, II (1866), nr. 16 (5 iunie), p. 3.

al lui Caragiale. Ca și coconul Matachi, domnul Nae și-a făcut un stil din totala renunțare la orgoliu, în accepția curentă a acestuia; ambiția supremă a ambilor este de a obține avantaje pozind în victime ale societății. Sociologic vorbind, apariția unor astfel de tipuri se datorește consolidării structurilor burgheze din societatea românească a secolului al XIX-lea: domnul Nae aparține unei lumi noi, care nu mai este cea patriarhală a fiziologiilor unui Negruzzi sau Heliade-Rădulescu ci una agorafilă, pentru care politica este o adevărată obsesie iar promenada și cafeneaua — spații vitale. Pentru ca un domn Nae să poată fi omniprezent, era nevoie să fi fost anulate vechi bariere sociale și să se fi creat o atmosferă favorabilă „modernismelor” de comportament. Hasdeu se numără printre primii care sesizează această schimbare de atmosferă și se grăbește s-o notifice în schițele sale satirice.

*Egoarhistul*⁸, publicat în „Satyrul” sub pseudonimul sinologizant Wang-Pon-Ki, este unul din multe texte hasdeiene aflate la limita dintre pamfletul politic și portretul cu valoare tipologică. Unele ediții au așezat aceste pagini în rîndul articolelor politice, se poate însă considera că, atît prin valoarea sa intrinsecă, cît și prin anticiparea unor motive și modalități caragialiene, *Egoarhistul* aparține istoriei literare. Portretizarea unui flecar de cafea îi dă lui B. P. Hasdeu prilejul de a-și pune în valoare renumita capacitate ironică și temutul spirit persiflant: „Egoarhistul politic, dacă nu e ziarist el însuși, trebuie să fie colaborator la vreun ziar; dacă nu e colaborator la vreun ziar, trebuie să fie amic cu vreun ziarist; dacă nu scrie articoli sau epistole, trebuie să vorbească prin locuri publice; dar în orice caz, verbal sau literal, el este un organ de publicitate. Auzindu-l ai crede că, pentru ca țara să fie fericită, nu e alta de făcut decît numai să-i dai lui puterea în mînă: el va disciplina armata, el va regula administrația, el va propaga pe pămînt, adevăc mai cu seamă în București, moralitate, onestitate, libertate, naționalitate, egalitate, dreptate și celelalte”. Insuficient disimulată, transpare aici iritarea autorului în fața spectacolului de ample dimensiuni al substituirii politicii de principii cu o politică al cărei unic motor este oportunismul, în care „binele public” — noțiune atît de importantă pentru Hasdeu — nu se mai află inclus în ierarhia de valori a vieții sociale.

Dificultatea de a separa, în cadrul scrierilor lui Hasdeu, beletristica de pamfletul politic sau de cercetarea lingvistică ține de domeniul evidenței. Hasdeu ne apare astăzi ca unul dintre primii prozatori români fascinați de zonele marginale ale literaturii, cele mai reprezentative creații ale sale situîndu-se la granița dintre literatură și jurnalistică, literatură și știință, literatură și filosofie. Mai mult decît în alte compoziții de mai mare amploare — cum ar fi, de pildă, romanul *Ursita* — în schița *Năpatea*⁹, pretextul lexicografic, memorialul de călătorie, anecdota *grivoise*, sceneta bufă apar fuzionate într-o structură de o remarcabilă modernitate. Prin felul în care autorul anulează monotonia firului epic introducînd în text mici enclave de comentariu, prin relația de complicitate pe care o stabilește cu cititorul, *Năpatea* se încadrează în stilul caracteristic al prozei umoristice hasdeiene. În rama unui comentariu de filologie („Un lexic-

⁸ Ibidem, I (1866), nr. 16 (5 iunie), p. 3.

⁹ „Aghluță”, București, II (1864), nr. 11 (16 ian.), p. 86–87.

graf... mi-a cerut într-o zi, cu un aer de profundă meditațiune, ca să-i lămuresc însemnarea cuvintului *năpaste*"...), Hasdeu așează o anecdotă picantă, relatind o întâmplare cu doi călători și fata gazdei. Se remarcă extrema concizie a povestirii, dozarea savantă a accentelor, alura spontană a frazei — rod al unei elaborări superioare.

O anecdotă prelucrată este, de fapt, și o altă compunere caracteristică perioadei de la „Aghiuță”: *Lumea aristocratică*¹⁰. Și aici centrul de interes cade în zona caracterologiei, nu a acțiunii. Eroina, soră bună a d-rei Veturia din Opidul Nou, este o Emma Bovary autohtonă, gata să se extazieze în fața distincției celor din *haute-aisance*. Domnișoara se plimbă la șosea cu „doamna mumă-sa”, visează o lume costumată ca gentlemanii englezi, citește „La voix de la Roumanie”, însă Bucureștiul epocii îi oferă doar ospete patriarhale într-o societate lipsită de distincție, în care boierul își cheamă slugile prin strigăte, iar bucătarul apare în salonul plin de musafiri „cu pestele la briu”. Melancolia domnișoarei*** provine deci din insatisfacții de ordin social. Textul se înscrie în tradiția fiziologiilor primei jumătăți a secolului trecut. Inovația lui Hasdeu constă în dialogul permanent cu publicul cărui, cu un aer de complicitate, îi destinează aparteuri, întreținând astfel o atmosferă de parodie care duce la subminarea disponibilităților tragice ale subiectului. Dacă unele procedee comice sînt încă rudimentare (de pildă, onomastica: logofătul Brinză-bună, beizadea Tingirică), parodia convenționalelor portrete din poezia unor Alecsandri sau Bolintineanu este magistrală:

„D-șoara*** nici băga în seamă peștița societate a plimbătorilor, cînd deodată — momentul prea fatal — deodată, chiar lingă factonul d-ei, ce se oprișe acuma în al treile rond, stătu o elegantă birjă din care strălucea încîntătoarea figură a unui june. Și ce june! Pe a sa față/Dulcea albeață/Cu trîndafirii/Se îngina:/Fruntea-i măreață/Supt buca-i creață/Zîmbea privirii/S-o fascina:/Ochi plini de viață,/Sprinceni ca ață/Focul iubirii/În giur vina:/Buza-i glumeață/De supt musteață... Și așa mai departe, fiindcă din nenorocire forma acestui vers à la Victor Hugo e atît de grea, încît n-ar putea s-o biruiască decît doară d. Bolintineanu, în ale cărui poezii găsiți tot ce se găsește în Victor Hugo!”

Povestirea are nerv, apariția frumosului june de la Șosea în postură de bucătar e relatată fără nici un cuvînt de prisos, umorul se menține pînă la sfîrșit. Un progres al artei de narator a lui Hasdeu îl marchează și scurta povestire *Căfelul tărcat*, ironic subintitulată „roman în două tomuri de d-na Bourdon și d-nul Aghiuță”¹¹. Termenul de roman folosit în legătură cu o bucată atît de succintă trimite la concepția abreviantă a întregii proze umoristice hasdeiene. Nu se poate, într-adevăr, contesta că în cele cîteva zeci de rînduri nu se află cuprinsă substanța unui roman. Pe baza textului lui Hasdeu se poate reconstitui alcătuirea romanului doamnei Bourdon: o stufoasă prefată a autoarei, un prim tom care cuprinde capitolele dedicate înmormîntării sărace, spectacolului pitoresc al foburgului, biografiei tînărului, traiului cotidian monoton al acestuia,

¹⁰ Ibidem, nr. 13(6 febr.), p. 102—103; reproducă în „Calendarul României pe anul 1871 de la Christ”, București, Tipografia Națională, Librarî-Editori G. Ioanid & A. Spîrescu, 1870, p. 87—88.

¹¹ „Aghiuță”, București, II (1864), nr. 14 (13 febr.), p. 105—107.

urmat de tomul al doilea cuprinzind povestea completă a decăderii familiei oropsite de soartă, a suferințelor tinerei, a idilei îmbobocind treptat. Hasdeu păstrează însă numai esența moralistă a fabulei, rezumind într-un rind, două descrieri care ar fi putut ocupa zeci de pagini. Avem de-a face aici cu o încercare de salvare a unei povestiri melodramatice prin rescrierea ei în cheie comică. Autorul însuși explică în prefața primei versiuni, publicate în „Aghiută” în 1864, că a simțit nevoia să „îndrăcească” puțin nuvela originală, „altfel foarte posomorită și ursuză”. Noutatea de scriitură constă în permanenta menținere a autorului în afara narațiunii, pe care o comentează pe un ton poznaș, pe măsura desfășurării: „Junele își urmă drumul; dar n-au trecut două secunde și cățelul se freca din nou lângă pantalonii cei ghivizii de la Krisianoski.

— N-o să-mi dai pace?

Cățelul lăasă capul în jos, fără însă a se depărta.

— Aici trebuie să fie un misteriu, își zise junele. Dobitocul ăsta nu mă lasă să merg unde vreau eu, să vedem dară unde mă va conduce gustul său. Înainte ! strigă el către nătingul și nepoftitul său companion.

Cățelul, care reuși astfel în machiavelicul său plan, apucă a fugi în direcțiunea opusă...”

Pe lângă prețul de ordin stilistic (să remarcăm, de asemenea, amănuntul ironic al unicei ferestre a bordeiului lipite cu „La voix de la Roumanie”) și hazul citatelor din poezia lui Bolintineanu), bucata interesează și prin utilizarea motivului diavoleriei femeiești, prefigurând tema caragialiană din *Kir Ianulea*.

Inegală ca valoare, proza umoristică a lui B. P. Hasdeu se încadrează în contextul cultural al epocii 1860—1870, răspunzind interesului pentru modalitățile ironice, pentru scriitura comică în general; pentru istoricul literar ea reprezintă un spațiu în care temperamentul artistic al autorului se manifestă cu deosebită pregnanță, prefigurând direcțiile fundamentale ale scrisului hasdeian.

DIN PROCESUL IMPUNERII UNEI OPERE „CLASICE”: RĂZVAN ȘI VIDRA DE B. P. HASDEU*

DESPINA SPIREANU

Vineri, 10 februarie 1867, la Teatrul cel Mare din București, în interpretarea Companiei dramatice condusă de M. Pascaly, a avut loc premiera „dramei istorice naționale în 5 acte”, *Răzvan Vodă* de B. P. Hasdeu¹.

Prin structura ei — combinație cu totul originală între maniera tragediei shakespeareiene, a tragediei antice și tradițiile afirmate în dramaturgia română cu subiect istoric anterioară lui Hasdeu — piesa reprezenta, în epocă, o inovație cu totul insolită, iar, în perspectiva timpului, prima operă de adevărată valoare produsă de literatura română în cadrele genului. Cum anume a fost receptată în conștiința publicului și a specialiștilor? Cum și-a câștigat locul în repertoriul dramatic românesc? S-a impus sau a fost impusă?

Datele de care dispunem în privința publicului nu sînt bogate, nici cu maximă claritate concludente. Totuși, o anumită atitudine a acestuia se poate deduce din interpretarea și sintetizarea atentă a succintelor informații și referințe cuprinse în cronicile dramatice, dări de seamă, anunțuri. În anul premierei, „drama” lui Hasdeu s-a reprezentat de 4 ori succesiv² — ceea ce, pentru acea vreme, era o izbîndă; a avut — accentuează prietenii³ și sînt siliți a recunoaște înșiși dușmanii⁴ — o bună primire de public. Succesul premierei nu poate duce însă la generalizări asupra reacției publicului; reacția de la premieră este deseori accidentală, dictată de cu totul alte considerente decît respingerea sau aprecierea bucății în sine. În acel moment Hasdeu devenise deja un nume de răsunset și de scandal în literatura și politica vremii, avea destui prieteni și aliați și foarte mulți dușmani și o piesă aparținîndu-i putea stîrni curiozitatea

* Materialul reprezintă un fragment din *Notele și comentariile* elaborate în vol. 1, *Literatura*, din ediția critică *Opere* de B. P. Hasdeu, realizată în cadrul planului de cercetare al Institutului de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, sub coordonarea lui Al. Săndulescu.

¹ Cf. anunțul spectacolului în „Românul”, XI (1867), (8 febr.), p. 107. Titlul și subtitlul piesei au fost modificate începînd cu a treia ediție: *Răzvan și Vidra. Poemă dramatică în cinci cînturi*, București, Tip. Lucrătorilor asociați, 1869.

² Cf. Fundescu, *Critica literară. Răzvan Vodă. Dramă istorică în versuri* de B. P. Hasdeu. *Partea I (Foița „Românului”)*. În „Românul”, XI (1867), (21 dec.), p. 1091—1093.

³ Idem.

⁴ P. P. Carp, *Răzvan Vodă, Dramă istorică în cinci acte* de d. B. P. Hasdeu, în „Convorbiri literare”, I (1867), nr. 18 (15 nov.), p. 245—248.

firească a tuturor. Imediat după premieră entuziasmul publicului s-a răcit, fapt dovedit de ezităările lui Pascaly de a relua *Răzvan și Vidra*, deși intențiile sale în acest sens sînt constante ⁵, de numărul mic de repre-



B. P. Hasdeu — Portret din „Panteonul român” de I. Vulcan

zentății ce-i putea acorda atunci cînd, totuși, o relua ⁶, de faptul că, dorind a atrage publicul, mutilează piesa prin inscenarea cu procedee de „mare spectacol” ⁷.

Altă informație directă relativă la atitudinea publicului față de *Răzvan* parvine abia la 10 ani după premieră, prin comentariul lui Fr. Damé asupra stagiunii 1878 — 1879 ⁸: din bilanțul obiectiv — cifric — prezentat, reiese că *Răzvan și Vidra* obținea rețete substanțial mai slabe în comparație cu alte piese similare ca gen, dar incomparabil inferioare ca reușită și valoare (*Moartea lui Brîncoveanu* de A. Roques, bunăoară). Situația, din punct de vedere al ierarhiei productive, rămînea aceeași în 1883 — 1884: *Răzvan și Vidra* se situează pe locul 6 între piesele isto-

⁵ Afirmările noastre se bazează pe o atentă urmărire a „vieții” piesei prin informațiile furnizate de presa epocii.

⁶ Una, maximum două pe stagiune.

⁷ În 1875, cînd — rămas în afara Asociației artiștilor constituită la Teatrul cel Mare sub conducerea lui Mîllo — Pascaly se refugiasse la improvizatul teatru din arena cercului Suhr, dispunînd de întreg personalul și întreaga recuzită a cercului, el se lansase în montările „de mare spectacol”. Cf. *Teatru-circ*, în „Românul”, XIX (1875), (16 febr.), p. 147; *Teatru-circ* ..., în „Pressa”, VIII (1875), nr. 36 (15 febr.), p. 3.

⁸ *Teatrul Național în 1878 (Foița „Românului”)*, în „Românul” XXIII (1879), (10 ian.), p. 22.

rice și 26 între piesele întregului repertoriu, fiind surclasată de aceeași *Moartea lui Brîncoveanu*, depășită de *Fîntîna Blanduziei* și *Fata de la Cozia* — explicabil prin noutatea pe care aceste două din urmă piese, pentru prima dată reprezentate în acea stagiune, o aduceau — dar și de *l'ornicul Bucîoc* de V. A. Urechia⁹.

În 1886, opera lui Hasdeu a fost reluată într-o serie de reprezentații de beneficiu¹⁰; aceasta este însă departe de a fi o dovadă a posibilităților ei reale de rețetă: spectatorul unor asemenea reprezentații venea la teatru pentru beneficiar, nu pentru piesă, captat în genere prin renumele sau insistențele actorului în cauză și recrutat din publicul de „elită”, nu din marea masă a publicului; în cazul de față, cei doi beneficienți — Ana Manolescu și Panu, secundanți fideli ai lui Gr. Manolescu — urmăreau a impune astfel *Răzvan și Vidra* în fața acelor elite. Dovadă că acest public snob, restrîns, al Bucureștilor s-a împărțit între beneficiul Anicutei și concertul din sala Ateneului: atunci cînd a jucat la concurență, deși „a cules multe aplauze”, beneficianta „public nu a prea avut”¹¹.

Succesul din 1887, pe care Hasdeu și-l comunica cu jubilație și lux de amănunte Iuliilor¹², a fost parțial regizat de colaboratorii de la „Revista nouă”¹³; iar ceea ce publicul a aplaudat acum „mai cu deosebită plăcere” — observa Gion¹⁴ — au fost „pasajele elocinte”.

Deducem, în esență, din aceste informații, că *Răzvan și Vidra* nu era o piesă pe gustul publicului românesc, acceptată de complezență, dar fără entuziasm. Obișnuit cu teatrul istoric discursiv-didactic, caracteristic vremii, publicul nostru era receptiv mai ales la „pasajele elocinte”, fără a sesiza și aprecia fondul și valoarea intrinsecă, de ansamblu, a piesei.

Răzvan și Vidra nu s-a putut, așadar, impune prin ea însăși în fața unui public la ale cărui gusturi nu corespundea. Totuși, după 1890, piesa pare a se fi impus în categoria intelectuală a publicului: era acceptată, deși cu entuziasm temperat, ca una dintre puținele valori ale genului în literatura noastră. O cronică din 1891 nota că piesa a fost ascultată de un „public de elită”, ceea ce „dovedește interesul literar deșteptat”¹⁵. Stagiunea 1896—1897 a Naționalului s-a deschis cu *Răzvan și Vidra*, sarcină rezervată pieselor considerate clasice; în acest cadru festiv, atitudinea publicului a fost favorabilă: „*Timpul*” nota că „autorul și actorii au fost des aplaudați”¹⁶; „*Românul*”, deja în partea sa literară sub influența cercului lui Macedonski, rezuma într-un limbaj șaradic și reticent o atitudine totuși favorabilă: „Succesul [...] a fost nu tocmai strălucit, cu toate ovațiunile ce s-au făcut d-lui Hasdeu. [...] Sala a fost plină, deși

⁹ Note la vol. I. I. Roșca, *Fata de la Cozia*, București, 1886, p. 139—141.

¹⁰ *Curierul teatrelor*, în „*Românul*”, XXX, (1886), (10 apr.), p. 315 și nr.-ele urm.; anunț în „*Epoca*”, II (1886), nr. 423 (19 apr.), p. 3 și nr.-ul urm.; idem, în „*Epoca*”, loc. cit.; *Curierul teatrelor*, în „*Românul*”, XXIII (1886), (5 mai), p. 387 și nr.-ele urm.

¹¹ Ioan Rusu, *Răzvan și Vidra (Salon)*, în „*Familia*”, XXII (1886), nr. 17 (28 apr./9 mai), p. 204.

¹² Paul Cornea, Elena Plu, Roxana Sorescu, *Correspondența B. P. Hasdeu — Iulia Hasdeu*, Edit. Academiei R. S. R., 1976, p. 367.

¹³ *(Arte-teatre)*, în „*Românul*”, XXXI (1887), (26 nov.), p. 1077.

¹⁴ *Cronica teatrală. VII*, în „*Românul*”, XXXI (1887), (2 dec.), p. 1097.

¹⁵ H., *Teatrul Național (Cronica teatrală)*, în „*Timpul*”, XIII (1891), nr. 237 (26 oct.),

¹⁶ *(Muzica și teatru)*, în „*Timpul*”, XVIII (1896), nr. 211 (24 sept./6 oct.), p. 2.

ceva mutre simandicoase nu s-au zărit”¹⁷. Acceptarea piesei, ca o bucată de valoare literară, chiar dacă nu cu adevărat gustată, este dovedită și de inaugurarea acțiunii de impunere a ei în publicul mare, prin introducerea în seria matineelor de duminică¹⁸.

Aprecierile specialiștilor asupra „dramei” *Răzvan Vodă* au debutat încă înainte de premiera ei, prin prezentările făcute de amicii literari ai autorului. Socotită un produs al spiritului Ateneului român (al cărei membru Hasdeu era și în care piesa fusese citită înainte de reprezentare), *Răzvan Vodă* a fost introdusă și susținută în tot cursul anului 1867 de reprezentanții acestei societăți. Primul a încercat s-o impună opiniei publice V. A. Urechia, printr-o avancronică¹⁹ apărută cu două zile înainte de premieră: *Răzvan Vodă* este „superioară la toate dramele cîte pînă acum s-au scris pentru scena noastră”; are „calități estetice însemnate”, „probe [...] de observare profundă psihologică” și „meritul de a pune în lumină o prea curioasă pagină din istoria noastră”. Urmează I. C. Fundescu²⁰ — amic mai apropiat al lui Hasdeu — cu o avancronică plină de laude, în care influența spiritului lui Hasdeu însuși este evidentă²¹: *Răzvan Vodă* se remarcă, în comparație cu *Domnița Rosanda*, prin caracter „mai bine desemnate”, „intriga mai complicată și mai completă”, „situațiunile scenale mai pline de efect”, „moralitatea” finalului prin „pedeapsa unei ambițiuni nemăsurate”. După premieră apărea o nouă apreciere, globală, revendicare a operei de către Ateneul român care se socotea părtaş autorului la meritele și succesul ei²². Tot cineva din cercul amicilor literari, probabil ateneist — anonimul autor se mărturisește prieten cu V. A. Urechia — aprecia, în retrospectiva stagiunii 1866—1867, *Răzvan Vodă* drept singura operă matură, cu adevărat realizată din literatura dramatică română²³. În fine, în bilanțul anual al Ateneului român, V. A. Urechia²⁴ revendica din nou pe *Răzvan* ca produs al acestei societăți literare, înfățișându-l drept unul din „pașii” mari ce literatura dramatică română a făcut în 1866—1867. Pline de intenții bune și, uneori, de intuiții valoroase — afirmația lui Esarcu că, inspirindu-se din Shakespeare și Hugo, Hasdeu „pare [însă] a constitui un gen aparte și are o

¹⁷ (Ultimele știri), în „Românul”, XL (1896), nr. 511 (24 sept./6 oct.), p. 3.

¹⁸ Matineele de duminică, „reprezentățiunile populare” cu „prețuri pe jumătate” au fost create din inițiativa lui P. Grădișteanu, director al teatrului Național, pentru a răspunde cerinței unui nou public creat în urma legii repaosului duminical; erau menite în aceeași măsură a distra acest nou public și a-l cultiva; în acest cadru s-au reprezentat o serie de lucrări „clasice” din repertoriul universal și original românesc (*Fintna Blanduziei*, *Vornicul Bucioc*, *Răzvan și Vidra*). Cf. (Știri teatrale), în „Românul”, XLVI (1898), nr. 200 (8/20 oct.), p. 2.

¹⁹ Îscălit V. A. U., *Răzvan Vodă, dramă istorică în 5 acte de B. P. Hăjdeu*, în „Românul”, X (1867), (9 febr.), p. 110.

²⁰ Îscălit Eu, *Curierul Bucureștilor*. Vineri 10 februarie. *Răzvan Vodă. Dramă națională istorică în cinci acte* (Folletonul „Ghimpelei”) în „Ghimpele”, (1867), nr. 25 (10/22 febr.), p. 1.

²¹ În partea de considerațiuni asupra dramei istorice, concepția autorului cronicii în legătură cu relația dintre istorie ca știință și literatura istorică se confundă cu aceea a autorului dramel.

²² [Esarcu], *Teatru Național*, în „Ateneul român”, I (1867), nr. 8 și 9 (ian. și febr.), p. 327—328.

²³ X., *Teatru Național. Piese originale — Traduceri — Nebuna din amor*, în „Românul”, XI (1867), (5 mart), p. 191.

²⁴ Discurs inaugural, în „Românul”, XI (1867), (14 nov.), p. 973.

originalitate a sa proprie care merită studiată în amănunturi”; constantă prețuire a lui *Răzvan Vodă* ca superioară *Domnișei Rosanda* și, uneori, ca singura operă cu adevărat valoroasă din dramaturgia română de până atunci — aprecierile ateneiștilor sînt însă prezidate în primul rînd de spirit proprietar și lipsă de înțelegere și pătrundere adevărată: dovadă confundarea totală a scopurilor și ideilor societății în dramaturgie — „A ușura scena română de aceste traducțiuni străine, a reînvia pentru publicul român actele însemnate ale personajelor din istoria noastră națională, a-i arăta cum simțeau și cugetau străbunii noștri iluștri, a-i inspira amorul pentru națiunea română [...]” — cu intențiile și realizările lui Hasdeu din *Răzvan și Vidra*²⁵; dovadă considerarea foarte frecventă a lui *Răzvan Vodă* ca egală în valoare cu *Vornicu Bucioc* de V. A. Urechia (piesă reprezentată în același an, nu lipsită de merite în comparație cu contextul, dar mult inferioară prin comparație cu *Răzvan*) și chiar cu un *Matei Basarab*, produs în același an, de un anonim ateneist²⁶.

La sfîrșitul anului 1867 se afirma, în fine, opinia celeilalte tabere, a adversarilor lui Hasdeu: apărea cronica lui P. P. Carp²⁷. Materialul, foarte cunoscut, poate cel mai cunoscut din „viața” piesei — Hasdeu însuși a publicat cronica lui Carp ca introducere la a patra ediție a operei — nu necesită prezentări detaliate. Două fapte se cuvin însă subliniate. Mai întîi că — în ciuda impresiei pe care comentariul din „Convorbiri literare” o lasă în sine și în ciuda protestelor ulterioare ale autorului²⁸ de a se fi situat exclusiv pe pozițiile literaturii, urmărind asanarea producției artistice românești de falsele valori — acțiunea lui P. P. Carp este departe de a fi guvernată în fond numai, sau mai cu seamă, de obiective estetice: ea se înscrie în cadrul polemicii acerbe pe care în acea perioadă B. P. Hasdeu o susținea în paginile „Românului” cu gruparea liberal-conservatoare Juna dreaptă, reprezentată prin ziarul „Țara”, între redactorii căreia se număra P. P. Carp²⁹; atacul este, așadar, în implicațiile sale, prea puțin literar și mai cu seamă politic³⁰. În al doilea rînd se cuvine remarcat faptul că, față de prieteni care nu știuseră sau nu vor ști să găsească și, mai ales, să susțină adevăratele merite ale piesei, Carp descoperă și lansează, prin toată aglomerarea de argumente și argumentări aberante, singura obiecție cu șanse de a convinge și a cîștiga adepți, deși din perspectiva unei estetici înguste și rigide, dar, oricum, mult mai evidentă, mai accentuată și mai reală în prima variantă a piesei la care se referea cronica: lipsa de dramatism a „dramei” *Răzvan Vodă*.

Replicile la cronica lui Carp nu sînt convingătoare. Angajat în polemică de detaliu, I. C. Fundescu nu-și găsea un punct de vedere clar

²⁵ [Esarcu], *op. cit.*, *loc. cit.*

²⁶ V. A. Urechia, discursul inaugural, *loc. cit.*

²⁷ *Op. cit.*, *loc. cit.*

²⁸ P. P. Carp, *O epistolă deschisă în răspuns la anticritica d-lui Hăjdeu*, în „Gazeta de Iași”, I (1867), nr. 77 și 78 (30 nov.), p. 1–2.

²⁹ Alături de N. Blaramberg și Aristide Pascal.

³⁰ Dealtfel, Hasdeu va proceda în consecință, răspunzînd adversarului nu într-un articol literar, ci într-unul politic (alături de N. Blaramberg care îl atacase concomitent în ziarul „Țara” replicînd deschis pe tărîmul politicii militante): *Doi și trei*, în „Românul”, XI (1867), (20–21 nov.), p. 995–996. Polemica va continua cu scrisoarea citată a lui P. P. Carp și răspunsul lui B. P. Hasdeu, aruncat cu superb dispreț în finalul unei scrisori adresate lui Ștefan Greceanu (în „Românul”, XI (1867), (19 dec.), p. 1056).

și concis opus adversarului; dincolo de aceleași intuiții globale — *Răzvan* și *Bucioc*, „au creat drama română istorică în locul unor imitațiuni necoapte și a unor încercări indigeste din trecut” — contraargumentele și demonstrațiile sînt parțiale, juste pe alocuri, neconcludente sau aberante în alte cazuri, rămînînd pe ansamblu confuze sau evident neconvingătoare³¹. De asemenea, replica lui Hasdeu însuși, deviînd discuția din sfera literară în sfera politicii, nu poate fi, ab initio, concludentă pentru producția sa dramatică.

Singura critică obiectivă — uimitoare în cadrul epocii prin obiectivitate, lipsa preconcepției și a spiritului îngust axat pe o idee doctrinară — a apărut imediat după premieră și aparține Constanței Dunca³²: autoarea remarcă meritele piesei ca „op literar” — „limba [...] armonioasă, pură și nobilă, fără afectatie”, „imaginile [...] alese cu cel mai perfect gust”, „o profundă știință psihologică” — și dramatismul conținut al unor scene; observa — și această i-a sugerat lui Hasdeu modificări ulterioare — o anume inconsistență prin unilateralitate a caracterului Vidrei.

Aparent curios, după o primă stabilire de poziții, nu principială și — cu excepția Constanței Dunca — nici literară în fond, pînă la 1891 nu mai întîlnim nici o cronică dramatică propriu-zisă relativă la *Răzvan* și *Vidra*, cu toate că piesa s-a jucat în mai multe rînduri și a apărut într-o nouă ediție în acest interval și cu toate că principalele gazete ale vremii aveau rubrică de cronică dramatică permanentă.

O întîie perioadă, referirile la *Răzvan* au fost pur accidentale sau colaterale. Cel mai adesea, într-o primă fază din această perioadă, piesa a fost implicată în discuții pe evidente considerente politice — obicei general și caracteristic în epocă, punct de vedere acceptat în continuare de însuși autorul piesei: acesta socotea a fi fost înlăturat din comitetul teatral ca urmare a pasajelor cu conținut antiboieresc din *Răzvan Vodă*³³; într-o răfuială personală cu Hasdeu, socotit coautor la o cabală împotriva-i, Pantazi Ghica³⁴ aducea în discuție drama *Răzvan Vodă* care ar exprima „concepția desucheată” a autorului ei că „este permis [...] a scilcila, a schilodi, a stoarce, a fantasmagori istoria, a produce din ce are ea mai hidos un tip ca Răzvan din care face un erou [...]”; polemizînd cu Hasdeu în calitatea sa de redactor al ziarului de orientare liberal-radicală „Traian”, editorialul „Presei”³⁵ — organ al liberalismului de centru cu tendințe conservatoare — includea între alte capete de acuzație false și pătimașe „piesa intitulată *Răzvan Vodă* în care se presupune mai întîi un țigan despoiat de toate calitățile omului social și tăvălit în tina răului, și autorul, fără să piarză vreme, l’ improspătează [...] transformîndu-l în bărbatul cel mai mare și mărinimos”; într-o discuție asupra repertoriului teatral,

³¹ Fundescu, *Critica literari. Răzvan Vodă* ..., în „Românul”, XI (1867), (21 dec.), p. 1091—1093 și XII (1868), (15—16 ian.), p. 41—42.

³² *Răzvan Vodă* de B. P. Hăjdeu. *Drama reprezentată de Compania dramatică*, în „Românul”, XI (1867), (18 febr.), p. 138—139.

³³ B. P. Hăjdeu, *Domnule redactore*, în „Românul”, XIII (1869), (28 febr.), p. 186.

³⁴ *Cîteva explicațiuni dătorile opiniei publice*, în „Presa”, I (1868), nr. 113 (10 nov.), p. 446—447.

³⁵ *București, 1 octombrie*, în „Presa”, II (1869), nr. 193 (2 oct.), p. 734—735.

G. Dem. Teodorescu ³⁶ explica prin considerente politice lipsa dramei lui Hasdeu din repertoriul constant — „Răzvan e prea adevărat în pictura ciocoismului, ca să poată fi prezentat” etc. Altă dată, piesa lui Hasdeu a fost incriminată, alături de nuvelele lui Odobescu, într-o diatribă îngustă și ridicolă la adresa stricătorilor de limbă, pentru presupusa manie arhaică a autorului, în vreme ce limba unei opere literare și unei drame mai ales trebuie să steie la culmea *timpului său*, iar nu a unui timp trecut” ³⁷.

După 1870, se remarcă tendința spre o nouă manieră de abordare a piesei: nu încă o analiză și explicare, dar enunțare și recunoaștere a meritelor ei intrinseci în contextul literaturii vremii sau în comparația cu o scriere similară — o abordare globală, dar, în fine, în limitele domeniului propriu. Seria a deschis-o Eminescu, în dezbaterile despre *Repertoriul nostru teatral* ³⁸: între lucrările ce puteau constitui un repertoriu stabil — alături de piesele lui Urechia și acelea cu „merite [...] foarte îndoiioase” ale lui Dimitriadă — era trecută în revistă *Răzvan și Vidra*, ca „dramă în cele mai multe privințe bună”. Într-o succintă încercare similară, demonstrând o concepție mai matură și mai sigură decît precedentă, I. L. Caragiale ³⁹ este primul care nu s-a sfiit a recunoaște superioritatea absolută și caracterul de excepție al dramei lui Hasdeu în contextul literaturii epocii: ea este „singura producere dramatică românească cu adevărat originală”; aprecierile ce urmează, în cea mai mare parte elogioase, dovedesc încă descumpănirea și imposibilitatea de pătrundere caracteristică exegeților în această fază — se operează cu noțiuni globale și tangențiale: *Răzvan și Vidra* este deficitară în privința conflictului dramatic (fiind „clădită” nu „pe un plan de dramă, ci pe un plan de poveste”) și în privința versificației (în care „pretutindeni accentul firese al vorbirii este răsturnat”; dar „este și rămîne o bucată cinstită în literatura noastră, pentru că în această scriere închipuirea este sănătoasă, caracterele sînt originale și în mare parte bine păstrate și multe scene sînt cu adevărat dramatice și vrednice de a mișca sufletul privitorilor; iar mai presus de toate pentru că în *Răzvan* sînt gîndiri curate, spuse limpede cu vorbe frumoase românești, de ți-e dragă lumea să le auzi”. Punînd în discuție literatura dramatică românească cu ocazia atacului prelungit și prolix împotriva lui V. Alecsandri, I. N. Șoimescu ⁴⁰ se referea la *Răzvan și Vidra* în aceiași termeni generali: obiecția principală este — obiecția comună — lipsa de dramatism: „tratează în versuri, nu așa de poetice ca ale lui Alecsandri, viața întregă a lui Răzvan-Vodă”; rău-intenționat și veninos, Șoimescu mai reproșa lui Hasdeu contravenția „verității istorice”. În finalul unui lung serial nesemnăat ⁴¹, analizînd evoluția repertoriului dramatic de pînă la unire și încheind cu o privire de ansamblu asupra actualității, era inclusă și o apreciere implicit elogioasă, dar cu totul vagă și generală, relativă la contribuția lui Hasdeu: celui repertoriu

³⁶ *Teatrul*, în „Românul”, XIV (1870), (29, 30 nov.), p. 1050.

³⁷ Radu Năsturel, *Înșir-te mîrgărite*. IV, în „Familia”, VI (1870), nr. 7, p. 78—79.

³⁸ *Repertoriul nostru teatral*, în „Familia”. VI (1870), nr. 3 (18/30 ian.), p. 25—28.

³⁹ Luca, *Cercetare critică asupra teatrului românesc. Literatura în teatrul nostru (Foița „României libere”)*, în „România liberă”, II (1878), nr. 194 (11 ian.), p. 2.

⁴⁰ Autorul semnează în finalul serialului; alci este prezentat ca „unul dintre abonații noștri” — *Literatura dramatică (Foilălon)*, în „Presa”, XII (1879), nr. 250 (12, 13 nov.), p. 3.

⁴¹ Fără autor și titlu, în „Binele public”, II (1880), nr. 193 (412) (1 aug.), p. 2.

ii lipsea dramaturgia de inspirație istorică ; „Alecsandri, Hăjdeu, V.A. Urechia [...] au început a lucra cu energie spre a umple această lacună. Astăzi *Despot Vodă, Răzvan Vodă, Vornicu Bucioc, Domnița Rucsandra* etc. răspund la o necesitate și se pun în nivel cu gradul de cultură al publicului, [...]”. Chiar la 1887, cînd Gion ⁴², silit de amicia cu Hasdeu, porcede a scrie o cronică dramatică asupra reprezentației cu *Răzvan*, el refuză a-și susține subiectul, deviind spre generalizări colaterale : extragerea concluziilor practice pentru revitalizarea dramei istorice românești, concluzii ce ar reieși din atitudinea publicului la cele două reprezentații ale piesei. Unica excepție în acest interval este încercarea de cronică dramatică a lui Ioan Rusu ⁴³ — dare de seamă școlărească a spectacolului bucureștean din 19 aprilie/1 mai 1886, voind a informa publicul din Transilvania asupra unui aspect al mișcării literare din România : observațiile și obiecțiile sînt stingace și inconsistente prin naivitate și extrema lor generalitate : versuri „ușoare și dulci”, „episoade bine aranjate”, „iei colo umor”, dar subiectul „nu tocmai așa dramatic, mai ales fiindcă lumea știe bine că istoricește luînd, lucrul nu s-a întîmplat așa” și, în genere, piesa „monotonă” pentru că Răzvan nu are de învins „greutăți” în ascensiunea sa și „cade tocmai atunci cînd te aștepti să devină mare și fericit”.

Asemenea situație aparent paradoxală — refuzul durînd jumătate de veac aproape de a aborda deschis și frontal, prin analiză directă, piesa lui Hasdeu — dovedește că *Răzvan și Vidra* deruta spiritele în epocă. Ea nu putea să nu surprindă prin totala deosebire față de context, atît față de formula dramatică exersată la noi, cit și față de concepția estetică a cronicarilor dramatici : nu avea nici o tendință moralizatoare acuzată, nici o structură dramatică conformă regularității clasice, dar nici una lipsită de unitate și coerență interioară ca a dramaturgiei istorice românești a vremii ; pe de altă parte — mărturie declarațiile clare în acest sens din a doua perioadă — piesei i se intuia valoarea. Se născuse situația paradoxală a unui fenomen deosebit ce nu putea fi explicat ; de aceea o vreme, imediat după intrarea ei în circulație, referirile la piesă sub aspect literar au încetat ; pentru ca apoi să fie pusă în discuție numai ca element de referință, aprecierile asupra-i, cînd existau, fiind globale sau vag-generale și divergente ; singurul element comun tuturor — care a fost moștenit în continuare de generațiile următoare — este lipsa de dramatism, obiecție deja lansată de Carp la 1867 și explicabilă atunci prin caracterul aberant al structurii dramatice a piesei față de concepția fundamentată pe normele restrîns clasice ale majorității cronicarilor noștri, pînă în jurul anului 1880. Dincolo de subiectivismul entuziasmului filial, observația Iuliei la 1887 are, așadar, simburile ei de adevăr : „Pour moi, *Razvan* est un chef d'oeuvre à tous les points de vue ; mais je doute qu'a Bucarest on l'apprecie à sa juste valeur” ⁴⁴.

După 1890, cu aproximație, — concomitent cu diversificarea și deschiderea mai largă spre modernitate a concepțiilor cronicarilor dramatici români — s-a manifestat în privința lui *Răzvan și Vidra* tendința, din ce în ce mai accentuată, pentru analiza și explicarea piesei, a valorii

⁴² Op. cit., loc. cit.

⁴³ Op. cit., loc. cit.

⁴⁴ Scrisoare către B. P. Hasdeu, din Paris, dîmanche le 4 décembre, în vol. cit., p. 369.

ei și a atitudinii publicului și cronicarilor față de ea; punctele de vedere și unghiurile abordării sînt diverse, divergente, uneori trădînd atitudini accentuate personale și preconcepții; analiza este însă progresiv mai profundă și mai amănunțită. Punctele de vedere se completează astfel în explicarea și definirea piesei lui Hasdeu.

Prima cronică dramatică propriu-zisă consacrată lui *Răzvan* — încădrîndu-se prin aceasta noii perioade de abordare a piesei și apropiîndu-se prin nivelul global și general de coordonatele perioadei anterioare — a fost consacrată de „*Timpul*” la reluarea din 1891⁴⁶: reprezentanța este socotită „de folos pentru tinăra noastră literatură dramatică ca să i se reamintească începutul și să i se arate decît cari opere trebuie să alcătuiască astăzi mai bine și mai perfecte” și „de interes [pentru] a vedea [...] încercarea dramatică a unuia dintre cei mai dăruïți cu calități spirituale din cîți români trăiesc”; opera e apreciată ca „o simplă fantezie” din „vremuri” a lui Hasdeu, „fantezia aceasta i-a reușit însă destul de bine ca să putem regreta că d-sa n-a urmat înainte pe calea apucată, luînd în serios talentu-i dramatic incontestabil”.

Prima analiză și explicare a piesei o tentează Dragomirescu Banu⁴⁶. Cronica pornește de la vechea idee: *Răzvan și Vidra* „nu e o operă de teatru propriu-zisă, ci o poemă dramatică, bună de citit, de consultat chiar ca document istoric”. Situației constatate i se căutau însă explicațiile. *Răzvan* e „meritos” „ca poem”, pentru că versurile sînt făcute cu o mare „artă”, atît ca limbă și prozodie cit și ca „simțire” și „cugetări”; cît privește faptul că „e de discutat” „ca operă de teatru”, Dragomirescu Banu enunțase inițial a nu mai trebui insistat, pentru că asupra acestui subiect s-a scris destul și mai ales pentru că — și aceasta constituie deja o primă explicație — „piesa [...], ca mai toate scrise pe timpul ei a avut, înainte de un scop artistic, un scop național”; în continuare, comentatorul nu renunța însă la analiză și expunea cîteva idei socotite esențiale în acest sens: actele I și II corespund „legilor scenei”, celelalte nu, datorită „slabei expunerii” și a caracterului nu îndestul de complex definit al lui *Răzvan*; combinarea comicului cu dramaticul nu e nimerită din punct de vedere al specificului genului.

Aceleiași reprezentații i-a fost consacrată, în oficiosul partidului social-democrat, o analiză în manieră accentuat sociologizantă⁴⁷. Piesa dovedește „adevărul acesta superior că un scriitor nu se poate sustrage înînririlor epocii în care trăiește”: concepută în urmă cu treizeci de ani *Răzvan și Vidra* reprezintă poziția de atunci, democratică, a „albăstrimii”, pentru atragerea țărănimii în lupta contra boierimii. Ea are astfel, în special în primele două cînturi, „un caracter social bine pronunțat”, fiind și azi o demascare a exploatareii și împilării, ceea ce „îi dă importanță”. Urmează ilustrarea copioasă cu citate pe această temă.

Schițînd un portret al lui B. P. Hasdeu, N. Petrașcu⁴⁸ caracteriza și explica literatura și, în acest context, dramaturgia autorului, dintr-un

⁴⁵ H., *Teatru Național*, loc. cit.

⁴⁶ *Teatru Național*, în „*Românul*”, XL (1896), p. 2–3.

⁴⁷ Emil D. Fagure, *Răzvan și Vidra. Poemă dramatică în cinci cînturi de B. P. Hasdeu (Foiletoane teatrale)*, în „*Lumea nouă*”, II (1896), nr. 650 (27 sept.), p. 1–2.

⁴⁸ Hasdeu, în „*Literatură și artă română*”, II (1897), nr. 1 (25 nov.), p. 5–24.

nou punct de vedere. În teatrul lui Hasdeu — recunoștea el, reducând obiecția generală moștenită la cazuri accidentale — „lipsește citeodată încordarea dramatică, transformarea și substanțierea invenției în dramă”. Ceea ce se explică, ca și „neajunsurile” din domeniul poeziei, prin faptul că aceste scrieri sînt creațiile unui „istorico-dramaturg”, că principala preocupare a autorului a fost „istoria”, iar scrierile sale literare erau lucrate „printre preocupările științifice”, erau „un prisos de gîndire și, deși aveau calități superioare, nu-i puteau concentra toată puterea și facultățile”. Mai mult, precumpănitoare erau, chiar în literatură, preocupările științifice, Hasdeu subordonind fantezia creatoare respectării adevărului istoric.

În ultimul an al veacului, Al. Davila⁴⁹ a încercat o sinteză și o explicare a piesei lui Hasdeu, căutînd în text cauzele reacției receptorului — cititor și, mai ales, spectator — față de aceasta. Cronica, extrem de interesantă pentru concepția lui Davila asupra dramaturgiei cu subiect istoric, devine, prin evidențierea acestui punct de vedere cu deosebire personal, mai puțin interesantă pentru Hasdeu: ea este mai mult expunerea concepției teoretice a viitorului autor al lui *Vlaicu Vodă* asupra genului, cu referire, ca pentru concretizare, la Hasdeu. În esență, „lipsa de entuziasm și emoțiune ce resimțim în unele momente în desfășurarea poemei” lui Hasdeu are, după Davila, două cauze: faptul că autorul este „mai mult istoriograf decît dramaturg” și astfel libertatea creației este „stinjenită și anulată de recea erudițiune”, de preocuparea conformării faptelor dramatice la adevărul documentar istoric; și faptul că creația este stinjenită de ideile politice contemporane care-și pun pecetea asupra caracterului unor personaje, denaturîndu-le din punct de vedere psihologic și, deci, influențînd asupra conflictului dramatic însuși. Davila remarcă însă reușita citorva personaje „create” cu „intuiția vieții trecutului” — deci adevărate creații, rod al imaginației: dascălul, Răzășul, Vulpoi, Minski, Piotrowski, ostașii leși, iscoada, ciobanul, moș Tănase; și, în ciuda observațiilor posibile cam pentru „cincizeci la sută” dintre versuri, faptul că „printre celelalte cincizeci se găsească și unele” deosebite. Concluzia — numai parțial justificată prin desfășurarea teoretică și analiza care au precedat-o —: „Și dacă nu ar rămîne în amintirea spectatorilor decît acele cîteva versuri, tot bine ar face Direcțiunea Teatrului Național să reprezinte cit mai des” *Răzvan și Vidra*. „Ea nu se poate numi o capodoperă, dar este incontestabil cea mai frumoasă dramă istorică a literaturii noastre”.

Analizele și explicările complementare ale poemei dramatice a lui Hasdeu au continuat și s-au împlinit peste pragul secolului XX.

Răzvan și Vidra nu a putut fi, așadar, impusă nici de specialiști, care, pînă către sfîrșitul secolului, au asistat la procesul impunerii piesei, incapabili a și-l explica în fond — nici chiar atunci cînd voiau să contribuie la el (campania amicilor literari din 1867) și nici chiar cînd făceau act de adevărată adieune la acesta (situații din intervalul 1870—1890); abia după

⁴⁹ *Teatrul Național. Răzvan și Vidra. Poemă dramatică în cinci cînturi de d-nu Bogdan Petriceicu Hasdeu (Cronica)*, în „Literatură și artă română”, III (1899), nr. 5 (25 mart.), p. 324—330.

1890, siliți a-l constata, ei încearcă a-i căuta și găsi explicațiile de fond. Observăm totuși că, după 1890, piesa s-a impus atît în fața unei categorii a publicului, cît și în fața specialiștilor. Cum anume? Cercetarea atentă a vieții ei ⁵⁰ în decursul primilor 35 de ani de existență ne oferă răspunsul: *Răzvan și Vidra* a fost impusă, în ciuda gustului public și a opiniilor specialiștilor, prin intuiția a doi mari actori, în succesiune personalități de frunte ale scenei românești și ctitori ai teatrului nostru național: Mihai Pascaly și Grigore Manolescu. În repertoriul lui Pascaly — primul interpret al lui Răzvan — și apoi al lui Gr. Manolescu (promotor pînă la frondă al forțării gustului public printr-un repertoriu elevat, cuprinzînd capodoperele dramaturgiei universale și române), *Răzvan și Vidra* a reprezentat o bucată constantă, între cele dintii preferințe ale actorilor. Intențiile lui Pascaly de a o juca în fiecare stagiune — la București sau Iași, unde peregrina cu trupa sa — sînt dovedite și, dacă ele nu au fost întotdeauna realizate practic, există, în fiecare caz aparte, explicația unor piedici obiective. Aceleași concluzii se desprind relativ la Gr. Manolescu, din momentul afirmării sale plenare și pînă la prematura sa dispariție. Astfel că, în ciuda absenței ei din unele stagiuni, *Răzvan și Vidra* a fost o lucrare continuu prezentă pe primele scene românești de la 1867 pînă la 1890. În acest mod, după moartea lui Gr. Manolescu ⁵¹, *Răzvan și Vidra* se dovedește impusă definitiv, ca o operă clasică de valoare a dramaturgiei române. După răgazul inerent stabilirii unor noi interpreți ai rolului, piesa a reapărut pe scenele din București și Iași, inaugurîndu-se astfel seria ultimă a reprezentațiilor și carierei ei: impusă ca operă în sine, nu ca preferința unui interpret-creator, direct legată de soarta și cariera particulară a acestuia; de acum înainte titularii rolurilor principale se vor schimba succesiv, lucrarea va rămîne însă în repertoriul stabil al teatrului nostru, cu toate că asupra motivelor acceptării ei în acest repertoriu se vor mai formula încă întrebări și suspiciuni.

⁵⁰ Pe baza informațiilor furnizate de presa epocii, pe care spațiul nu ne permite a le desfășura aici.

⁵¹ În toamna anului 1892.

LUCEAFĂRUL ÎN LITERATURA ROMANTICĂ

ZEVIN RUSU

Între anii 1820 și 1840, în literatura romantică europeană se remarcă o seamă de opere, al căror izvor principal de inspirație este străvechea legendă apocrifă a îngerilor-aștri, îndrăgostiți de frumusețea femeilor pămîntene. Deși a fost elaborat mai târziu, *Luceafărul* lui Eminescu își află locul printre aceste opere. Ca factor comun, de bază, legenda apocrifă le validează, le prezintă concludente și astfel încadrează genialul poem în unitatea lor organică de grupare literară aparte.

Într-un articol¹, pornind de la „reminiscențele” intuite de G. Călinescu și raportate la identificarea surselor *Luceafărului*, am căutat să dovedim că Eminescu a cunoscut străvechea legendă, din bogata literatură de specialitate a vremii lui, privind apocrifele biblice, în special *Cartea lui Enoh*, unde legenda se găsește în forma ei cea mai completă. Prezentul articol urmărește, în mare, același scop. În operele romantice grupate în jurul legendei apocrife, vedem dovezi de cunoaștere a ei, de către Eminescu, și prin intermediul respectivei literaturi.

Pentru istoria literară, aceasta arată că, la alcătuirea *Luceafărului*, Eminescu a pornit de la basmul *Fata în grădina de aur*, dar și-a integrat poemul în forma de mit și în conținutul de idei ale legendei apocrife și ale operelor romantice generate de ea.

I

De felul ei, legenda apocrifă este o interpretare a textului biblic din *Geneza*, VI, 1—5. Originalul ebraic al acestui text îi numește pe cei îndrăgostiți de frumusețea „fiicelor oamenilor”, „fiii lui Dumnezeu”; or, în manuscrise ale *Septuagintei*, aceștia sînt înlocuiți cu „îngerii lui Dumnezeu”, pe care *Cartea lui Enoh* îi prezintă sub formă de „aștri”.

Prin urmare, legenda apare în aceste trei versiuni, dar pentru că ultimele se contopesc de obicei, îngerii fiind în genere concepuți ca „duhuri luminoase”, adesea astrale, ele se reduc la două : cea a textului original biblic și cea apocrifă.

¹ Zevin Rusu, *Contribuții noi cu privire la geneza Luceafărului lui Eminescu*, în „Revista de istorie și teorie literară” nr. 4, 1978, p. 509—523.

În aceste două versiuni, legenda s-a bucurat de o deosebită atenție în vechea literatură creștină, fie că unii scriitori au adoptat-o ca demnă de încredere, fie că alții au respins-o ca nefondată, simplă credință populară — „opinio vulgi” — cum se exprimă Serenus. Prin sec. III, ea a fost versificată de Commodian.

Mult mai târziu, legenda va pătrunde și în literatura occidentală, mai cu seamă în cea romantică, unde va determina formarea unei grupări de opere ce se vor deosebi după versiunile legendei și, bineînțeles, după originalitatea autorilor.

1. Cronologic, gruparea de opere ce ne preocupă este inaugurată, în Apus, înainte de romantism, cu transpunerea primei versiuni a legendei, cea a textului original biblic, de către John Milton, în capodopera sa, *Paradise Lost* — *Paradisul pierdut*, apărută în 1667.

*Cartea XI, din Paradisul pierdut*², conține o viziune, în care arhanghelul Mihail îi arată lui Adam ce se va întâmpla cu posteritatea sa, în urma primului păcat. La un moment dat, Adam vede o priveliște incântătoare. Pe o cimpie, din corturi bogat împodobite răzbat cîntece în sunetele instrumentelor muzicale. Bărbați, de un neam aparte, coboară din munții vecini în cimpie. Ei sînt drepti și cunosc „acele lucruri ce pot menține libertatea și pacea printre oameni”. Ieșite din corturi, îi întîmpină, cu cîntece și dansuri, o ceată de femei deosebit de frumoase. Gravi, bărbații le privesc, apoi fiecare își alege cîte una și se întrețin cu ele pînă la vreme de seară, cînd aprind torța nupțială. Arhanghelul îl lămurește pe Adam că stăpînii corturilor sînt din neamul „celui ce și-a ucis fratele”. Ei sînt ingenioși în artele cu care „poleiesc” viața, dar uită de Creatorul lor. Neamul lor este superb, cum dovedesc frumoasele femei — fiicele lor, însă ele sînt total lipsite de acel bun în care constă demnitatea casnică a femeii; sînt născute și crescute numai pentru „apetență lascivă”, să cînte, să danseze, să se împodobească etc. Cît despre neamul celălalt, bărbații sobri, a căror viață religioasă le-a adus denumirea de „fiii lui Dumnezeu”, ei își vor sacrifica virtutea și demnitatea în fața surisurilor „frumoaselor atee”. Acum se bucură și rid, dar „pămîntul va vărsa în curînd o lume de lacrimi”. Adam exclamă: „Întotdeauna nenorocirea vine de la femeie!” Arhanghelul îi răspunde, că nenorocirea vine de la „moliciumea efeminată” a omului, care mai bine și-ar păstra rangul prin înțelepciune și prin darurile primite. Adam îi vede apoi pe giganții proveniți din amestecul celor două neamuri și e îngrozit de promiscuitatea și de nelegiuirile lor. Între ei se ridică un drept, dar toți sînt împotriva lui și l-ar fi omorît dacă un nor nu l-ar fi răpit la cer. Este Enoh — „cel de al șaptelea din neamul tău” — lămurește arhanghelul. În continuare, Adam îl vede pe Noe construindu-și arca și e martor la distrugerile Potopului.

Din această prezentare a primei versiuni a legendei, de către Milton, se disting două căi urmate: cea a interpretării oficiale a bisericii, privind

² Milton's *Paradise Lost*, a new Edition, London, 1802, vol. II, p. 177—217; Milton, *Le Paradis perdu*, trad. de Chateaubriand, précédé de réflexions sur la vie et les écrits de Milton, par Lamartine, Paris, Gustave Guérin, 1881, p. 135—147; John Milton, *Paradisul pierdut*, în românește de Aurel Covaci, Prefața și tabel cronologic de Petre Solomon, București, Minerva, 1972, p. 385—424.

textul din *Geneza*, VI, 1—5 și cea a unor tradiții, a căror cea mai veche redactare se găsește în *Cartea lui Enoh*.

După interpretarea oficială a bisericii ³, „fiii lui Dumnezeu”, din originalul ebraic al *Genezei*, VI, 1—5, erau oameni drepecți, proveniți din neamul lui Set, iar „fiicele oamenilor” erau din neamul păcătoș al lui Cain. Prin urmare, în această versiune nu e vorba de amestecul îngerilor cu femeile, ci de amestecul a două neamuri de oameni diferite ca valoare morală.

În ce-i privește pe gigancii născuți din amestecul celor două neamuri, ei sînt prezentați de Milton nu după cei din *Biblie* ⁴, ci după cei din legenda apocrifă ⁵. Însăși răpirea lui Enoh la cer, Milton o arată ca fiind din cauza și din mijlocul gigancilor, iar Potopul e redat ca urmare a nelegiuirilor lor.

Cam după 30 ani de la moartea autorului, în 1676, *Paradisul pierdut* începe să-și câștige celebritatea și să-și exercite influența mai cu seamă în romantism.

Cît despre legenda apocrifă, soarta i-a fost legată în bună parte de cea a *Cărfii lui Enoh*, în care era cuprinsă. Mult apreciată în preajma și la începutul erei noastre, cartea aceasta, decretată apoi, de biserică, drept eretică, este folosită din ce în ce mai rar pînă în sec. XI, cînd e dată uitării. În sec. XV, XVI și XVII este amintită tot mai insistent în Europa, datorită unor fragmente din ea ce atrăgeau atenția și, de-abia pe la 1773 e procurată integral din Abisinia, unde se afla, carte canonică, în *Biblia etiopiană*. La începutul sec. XIX e tradusă și studiată în Anglia, Franța și Germania, adunîndu-se o bogată literatură de specialitate, din care legenda apocrifă este preluată de romantici și folosită ca izvor de inspirație, secundată fiind de capodopera lui Milton, în care, cum am văzut, fusese evocată prima ei versiune.

II

2. Deosebit de apreciat la vremea sa, poetul englez Thomas Moore își declară opera *The Loves of the Angels — Amoururile îngerilor* ⁶, apărută în 1823, tributară legendei apocrife. Ca motto, alege un text din *Cartea lui Enoh*, iar în prefață arată că interpretarea pe care legenda o dă textului biblic de bază este respinsă de multă vreme de părinții bisericii. A înțeles totuși s-o folosească într-o operă literară, datorită caracterului ei alegoric.

În acest poem, Moore arată cum, la începuturile omenirii, cînd încă mai dăinuiau legături între cer și pămînt, trei îngeri — „ființe lumi-

³ *Oeuvres complètes de S. Jean Chrysostome*, trad. Joey, Paris, Nancy, 1864, tome III, p. 289—290; Dr. Friedrich Justus Knecht, *Praktischer Kommentar zur Biblischen Geschichte*, Freiburg I.B., Herder & Co., 1925, p. 97—99; H. Lesêtre, în art. *Geants*, din F. Vigouroux, *Dictionnaire de la Bible*, vol. III, part. II, Paris, 1926, col. 135—138; *La Bible de Jérusalem*, Paris, 1961, la p. 14, nota 6.

⁴ *Geneza*, XIV, 5; *Numeri*, XIII, 33; *Deuteronom*, II, 10, 20—21.

⁵ *Le Livre d'Énoch*, traducere și comentarii de Fr. Martin și colaboratorii, Paris, 1906, Capitolele: VI, 2—6; IX, 9—11; X, 9—16, 22; XIV, 5—7; XV, 3, 8—12; LXXXVI, 4—6 etc.

⁶ Thomas Moore, *The Loves of the Angels*, A Poem, London, Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown, 1823; Thérèse Tessier, *La Poésie lyrique de Thomas Moore*, Paris, 1976.

noase", întâlnindu-se pe înserat, își povestesc amorul trăite cu tinere pămîntene.

Primul se îndrăgostise de frumoasa Lea. Dar dragostea fetei fusese curată și sufletul ei aspira spre cer. Pînă la urmă, obținind de la inger „numele mistic”, necunoscut oamenilor, de îndată ce l-a rostit, s-a urcat la cer. Îngerul însă, pecetluit cu privirea plină de compătimire a fetei, a rămas pe veci legat de pămînt. Al doilea inger asistasă la crearea Evei. Descoperise Femeia — noua minune — și se îndrăgostise de frumoasa Lilis. Pentru a o cuceri, îi apăruse în vis. Orgolioasă, fata îi ceruse să-l vadă în strălucirea lui cerească. Îngerul cedase, iar Lilis, în chinuri, pierise în brațele lui. Dar, înainte de a muri, îl pătrunsese cu o privire cumplită și-l stigmatizase cu un sărut, a cărui ardere mereu îl chinuie. Al treilea inger se îndrăgostește de frumoasa și blînda Nama. Deși dragostea lor era o încălcare a ordinii divine, Creatorul i-a lăsat să trăiască, în umilință și încredere reciprocă, o fericire relativă, pămînteană. Ca încheiere, Moore închină un imn dragostei conjugale.

La apariția poemului, în Anglia, unii îl condamnau ca ofensînd religia, ca imoral etc., pe cînd alții îl lăudau. În Franța a fost deosebit de bine primit și chiar în anul apariției a fost tradus de Louise Sw. Belloc, apoi și de alții. A mai fost tradus în Italia, Olanda, Suedia, în Rusia pe la 1828 etc.

3. Cam odată cu poemul lui Moore, apare *Heaven and Earth — Cerul și Pămîntul*⁷, al lui Byron, ca al doilea „mister”, urmînd lui *Cain*. Ca motto, Byron ia textul original din *Geneza*, cu „fiii lui Dumnezeu”, dar pe care-l interpretează după legenda apocrifă. Aceasta se vede și din cel de-al doilea motto, unde-i vorba de femeia ce-și plînge „demonul” pe care-l iubea, text imprumutat din *Kubla Khan*, al lui Coleridge⁸.

Personajele angelice din poem: Samiasa, Azaziel și Raphael sînt naturi astrale. Samiasa și Azaziel poartă numele celor două căpetenii ale îngerilor-aștri îndrăgostiți de femei, din *Cartea lui Enoh*⁹, iar Raphael îl înlocuiește pe Michael¹⁰. Dintre pămînteni, sînt prezentați Noe și Irad, cu doi fii ai lui Noe: Sem și Japhet, iar dintre pămîntene, Anah și Aholibamah — logodnicele lui Japhet și Irad, dar și amantele celor doi îngeri-aștri, Samiasa și Azaziel.

Chiar de la începutul poemului, din dialogul celor două femei se conturează caracterele lor: Anah e blîndă și supusă, Aholibamah e orgolioasă și impetuoasă. De aceea și invocările lor sînt după caracterul fiecăreia. Anah: „...Apari! Apari! seraphin!... Vino aici, lasă stelele proprii lor lumini!” Aholibamah: „...Samiasa! Te chem, te aștept și te iubesc — Dacă cerurile dispun de mai multă fericire decît poți primi sau da lîngă mine, rămii unde ești!” La aceste invocări, ambii îngeri-aștri coboară, făcîndu-și, cu aripile lor, cale luminoasă prin întunecimile nopții.

⁷ *The complete Works of Lord Byron*, Brussels, Lecharlier, 1830, p. 445—456; *The Works of Lord Byron*, Francfort o.M., H.L. Broenner, 1829, p. 434—446; *Oeuvres complètes de Lord Byron*, trad. Amédée Pichot, X-ème éd. Paris, Ledentu, 1838, p. 269—281; Edmond Estève, *Byron et le Romantisme français*, Paris, Boivin et C-le, 1929.

⁸ *The complete Works of Lord Byron*, op. cit., p. 445.

⁹ *Le Livre d'Hénoch*, op. cit., cap. VI, 3; X, 4; XIII, 1; LXXXVI, 1—2 etc.

¹⁰ *Ibidem*, X, 11.

În scena a II-a, Irad și Japhet își depling dragostea neîmpărtășită. Apare și Noe, prevestind Potopul. În scena următoare, Japhet intră într-o peșteră. Monologul său se referă și la pieirea omenirii. Un duh își manifestă bucuria că ființa umană, „care în Eden nu și-a păstrat înaltul rang, ci și-a plecat urechea la glasul științei fără putere”, va fi distrusă. Se bucură și Corul duhurilor. Japhet le spune că, până la urmă, pământul va regenera, i se va restitui Edenul etc. După dispariția duhurilor, el afirmă că pieirea pământului a fost demult prezisă de *Cartea lui Enoh* — este pretenția acestei cărți de a se considera anterioară Potopului. Apoi, apar: Samiasa, Azaziel, Anah și Aholibamah. Japhet își dă seama de dragostea nefirească a celor două cupluri și încearcă s-o salveze pe Anah. Noe îl convinge să renunțe la ea. Apare și arhanghelul Raphael, care nu reușește să-i determine pe cei doi îngeri-aștri să se întoarcă la locul și la datoria lor.

În momentul dezlănțuirii Potopului, cei doi îngeri-aștri, după ce le-au asigurat pe amantele lor că le vor împărtăși soarta: „...dacă tu nu regreti pământul, și noi vom uita pierderea cerului”, zboară cu ele și se pierd pentru Cer și Pământ.

Poemul lui Byron nu se ridică la o valoare deosebită, însă în gruparea de opere generată de legenda apocrifă, însemnătatea lui este considerabilă.

III

Paradisul pierdut, al lui Milton, care folosește legenda în prima ei versiune, biblică, dimpreună cu cele două poeme ale lui Moore și Byron, care o conțin în versiune apocrifă, formează o triadă de opere fundamentale, cu care literatura engleză contribuie la constituirea grupării literare ce ne preocupă. În Occident, cu deosebire în Franța, operele acestea vor fi mult apreciate ca modele de folosire artistică a legendei pentru opere viitoare.

4. În poemul *Éloa*¹¹, de Alfred de Vigny, scris în 1823 și denumit „mister”, cu motto din *Geneza*, III, 13, deci urmînd lui Byron cu „misterele” sale, întreaga acțiune pornește de la „lacrime” prieteniei și a dragostei, lacrima lui Christ, cînd acesta a plîns la moartea prietenului său, Lazăr.

Lacrimele acestea sunt culeasă de îngeri și dusă la Dumnezeu, Sf. Duh o însufletește și din ea apare *Éloa* — „Sora îngerilor”, „femeie și înger luminos”. Născută din dragostea supremă a unei prietenii ideale, paradoxal, prin însăși firea ei, *Éloa* este predispusă căderii. Natura ei aspiră, firește, la aplicarea în faptă a acestei iubiri, cu cît obiectul ei se află într-o deficiență mai mare cu privire la binele și la bucuria existenței. De aceea, cînd i se ilustrează posibilitatea căderii înzerești prin cazul lui Lucifer-Satan, exemplificarea aceasta cuprinde elemente care nu o sperie, ci o fac să aspire la salvarea lui Satan. Se întristează, se retrage să viseze la obiectul pasiunii ei și se simte străină printre îngeri, pînă cînd,

¹¹ *Oeuvres complètes de Alfred de Vigny. Poèmes ... notes et éclaircissements* par M. Fernand Baldensperger, Paris, L. Conrad, 1914, p. 11—39; Alfred de Vigny, *Versuri alese*, trad. de I. Marinescu, prefața de O. Drimba, București, Edit. Tineretului, p. 33—68.

„Aucune d'eux n'a besoin de celle qui console". Or, rostul ei firesc este tocmai să aducă mîngiere.

În Cîntul al II-lea, Éloa se avîntă prin spații înspre infern, inconștientă de ce o așteaptă. Lugubra realitate a lui Satan îi este vagă; principalul este mîngierea și salvarea celui extrem de nefericit. Cînd vocea lui Satan, înceată, adîncă și de o tristețe fără seamăn urcă spre ea, Éloa este de pe acum pierdută: „Je suis à toi; / Et l'Ange ténébreux dit tout haut: „Sois à moi!"

În dialogul dintre cei doi, Satan ajunge la apogeul conștientizării căderii sale. Măreția dragostei jertfelnice a victimei îi trezește regretul după starea sa primară, definitiv pierdută. Își exprimă părerea de rău că-i sînt necunoscute pînă și lacrimile căinței umane. Copleșită, Éloa, totuși, își amintește că Dumnezeu o așteaptă și ar vrea să urce și să-l roage pentru salvarea lui Satan. Dar Satan îi spune că numai ea ar putea să-l salveze, coborînd la el. Aici intervine corul îngerilor, slăvind-l pe cel ce s-a jertfit pentru mîntuirea lumii. Ascultîndu-l, Éloa caută Cerul, dar nu-l mai poate vedea și, cînd e condusă de Satan spre pierzanie, ea crede că astfel îl salvează. Brutal, Satan îi spune că, de fapt, ea este victima lui. Din izvorul aceleiași iubiri totale, Éloa îl întreabă dacă, cel puțin, distrugînd-o, va fi mai fericit. Satan îi răspunde că va fi mai trist ca orîcînd. În fața unui asemenea rezultat atît de neașteptat, Éloa, uimită, îl întreabă: „Atunci cine ești?" — „Satan!" i se răspunde.

După cum se vede, Éloa este un fel de Christ extins pînă la acțiunea de salvare a însuși principiului rău. Prin jertfa sa ea demonstrează zădărnicia unei atari acțiuni, care chiar sporește răul.

Problema reabilitării lui Satan, apropiat adesea de titanism, în legătură cu cea a îngerilor căzuți, le-a dat mult de gîndit romanticilor. A. de Vigny, fiu al vremii sale, a aprofundat și el problema și a încercat în repetate rînduri s-o rezolve pînă să ajungă la Éloa¹².

În Éloa, pe lîngă influențele din Byron, se resimt și cele din Milton și din Moore, adică din operele engleze cu tema comună a legendei apocrife. Numai că Éloa este un poem mai original, mai independent față de legendă și conține elemente ce aparțin și altor izvoare. Astfel, presupusa posibilitate a reabilitării satanismului se leagă de îngerul căzut și pocăit, Abbadona, din *Messias*, al lui Klopstock, iar motivul „lacrimii" se apropie de la *Légende de Sainte Larme* — tradiție legată de la Sainte-Trinité de Vendôme, chiar de *Legenda Sf. Graal* —, ca izvoare medievale, și de *Paradise and the Peri* — cea de a doua povestire din *Lalla Rockh*, a lui Moore. Or, Peri este de proveniență persană, aparținînd izvoarelor orientale, din care provin opere occidentale în vogă pe la începutul sec. XIX, cum sînt, *The Monk*, a lui Lewis, sau *Vathek*, a lui Beckford.

Cu toată originalitatea sa, Éloa se păstrează, prin fondul său, prin elementele sale principale, în gruparea literară generată de amorurile îngerilor din legenda apocrifă. De altfel, de Vigny adoptă și planul general al legendei dînd, ca urmare a lui Éloa, *Le Déluge*, poem în care căderea îngerilor prin femei constituie principala cauză a decadenței omenirii și a venirii Potopului.

¹² *Oeuvres complètes de Alfred de Vigny, op. cit.*, p. 312—333.

5. Încă din anul 1820, Alphonse de Lamartine a fost și el obsedat de legenda apocrifă. În 1823 concepe liniile generale ale viitoarei opere inspirate din legendă. Dar abia la 20 iunie 1836, scrie primele versuri din *La Chute d'un Ange — Căderea unui înger*¹⁹.

Poemul conține o introducere (destul de lungă, în pregătirea atmosferei), 15 viziuni și un epilog. În prima viziune, care amintește de începutul poemului lui Moore, este prezentată starea lumii de dinainte de Potop. Erau vremurile amorurilor fecioarelor cu îngerii... Spre seară, când zgomotul zilei se liniștea, îngerii coborau deasupra cedrilor din Liban, să asculte marele lor cor vegetal proslăvind pe Creator, apoi se înălțau, ducînd ecoul cîntecelor pămîntului.

Într-o seară, după ce toți îngerii și-au luat zborul, unul a rămas să contemple o copilă deosebit de frumoasă, ce dormea la umbra unui cedru. Și îngerul Cédar se îndrăgostește de pămînteana Daïdha în așa măsură, că e gata să renunțe la nemurire, să devină om, numai să fie iubit de ea. Se roagă: „Fais-moi mourir aussi, Dieu, qui la fis mortelle! / Être homme! quel destin!... oui, mais être aimé d'elle!” Totodată, își amintește ce au pățit alți îngeri, înaintea lui, din pricina unei asemenea iubiri... Între timp, apare un gigant, o descoperă pe Daïdha, dă un semnal și apar alți șase ca el, toți vinători de oameni. Fac un cerc sălbatic în jurul copilei și încep să și-o dispute. Primul, care o descoperise, nu cedază și ceilalți îl omoară. Daïdha se trezește, speriată încearcă să fugă, dar este imobilizată într-o plasă, în care se zbate, se rănește, strigă, iar giganții se distrează urmărindu-i chinurile.

În viziunea a doua, îngerul Cédar se transformă în om, îi ucide pe giganți și o sloboade pe Daïdha, tocmai cînd se aud glasuri tot mai apropiate care o strigă. Mama, frații și ceilalți o regăsesc, dar văzîndu-l pe străin vor să-l omoare. Daïdha îi lămurește că e salvatorul ei și cu toții îl duc în triumf la peșterile secrete ale tribului. În acest trib, Cédar, care nu cunoaște graiul oamenilor, ajunge sclav.

În viziunea a treia se arată cum, de teama giganților, tribul pornește în pribegie... Sclav, Cédar e pus să pască vitele. Daïdha, aducînd merinde captivilor, are ocazia să-l revadă și să-l învețe graiul omenesc. Tribul află de iubirea lor, îi persecută, îi închide. Daïdha naște doi gemeni, apoi reușesc să fugă.

În celelalte viziuni sînt relatate peripețiile și suferințele îndurate de ei în diferitele locuri ale pribegiei lor. Pînă la urmă, în căutarea unui loc liniștit, ajung în plină pustie. Stagyr, călăuza lor, era un gigant. Făcea parte dintre giganții ce reușiseră să asuprească țara, din a cărei capitală, civilizată prin știința lor dar și decăzută prin ticăloșiile lor, plecaseră Cédar și Daïdha cu gemenii, după ce înduraseră acolo suferințe de nedescris. Cédar își arătase mîrînimia față de acești giganți, salvîndu-le viața, cînd furia poporului, mobilizat de el, reușise să-i înlăture de la putere și intenționa să-i nimicească. Ipocriți, giganții salvați s-au înțeles să-l piardă pe Cédar cu ai săi, prin intermediul lui Stagyr, prefăcut a le fi călăuză recunosătoare. Acesta îi rătăcește prin pustie, într-o noapte le varsă rezerva de apă și-i părăsește. Cei doi asistă, neputincioși, la chinurile și la moartea copiilor. Daïdha delirează și-l blestemă pe Cédar care,

¹⁹ Alphonse de Lamartine, *La Chute d'un Ange*, Eplisod, Paris, Hachette, 1900.

cu ultimile puteri caută apă, o găsește, dar întorcându-se, o află pe Daidha moartă. Disperat, nu-și dorește decît moartea. De pe colinele aride adună mărăcini, face un rug, scapără piatra și-l aprinde. În mijlocul rugului, cu cadavrele celor dragi în brațe, așteaptă flacăra izbăvitoare. Un spirit coboară și-l întreabă de căderea sa, de gustul vieții și de cel al morții și-i prezice, că pentru el, inger căzut, nu se va sfîrși totul cu moartea în flăcări, ci va renaște și va muri în repetate rînduri, pînă va împlini ciclul suferințelor ce-i vor expia crima dragostei nelegiuite. Rugul îi mistuie, iar un uragan le împrăstie cenușa.

Față de celelalte opere prezentate, în poemul lui Lamartine, în viziunile VIII—XV, au un important rol și giganții din legenda apocrifă și, la fel ca în legendă¹⁴, ei aduc civilizația în omenire, dar și decăderea morală.

IV

Tot în prima jumătate a sec. XIX, operele pe care le-am prezentat vor circula și vor fi apreciate, odată cu romantismul occidental, în literatura rusă și în cea română. Cunoscute în original sau în traduceri, ele se vor dovedi fecunde și vor contribui la crearea altor opere asemănătoare ca temă și tratare, evidențiind talentul și originalitatea autorilor.

6. În literatura rusă, elementele principale ale acestor opere pot fi descifrate la Pușkin, Jukovski și la alții și, mai cu seamă, la Lermontov, în capodopera sa, *Demonul*¹⁵.

Timp de un deceniu, pînă în 1839, *Demonul* este redactat în mai multe variante, ceea ce denotă munca de creație investită în el și însemnătatea pe care i-a acordat-o poetul.

Poemul e divizat în două părți. La început, se arată cum Demonul zbură deasupra pămîntului păcătos, amintindu-și de trecutul său îndepărtat, cînd strălucea ca heruvim plin de credință și iubire, cu mintea senină, necunoscînd ura și îndoiala. Dar acum, amintirile acestea nu-l mai interesau, după cum îi erau indiferente și mărețiile Caucazului peste care plana. Este atras, în schimb, de o așezare ce domina torentul Aragva. De aici, se auzea zgomotul petrecerilor prin care se celebra nunta Tamarei, fiica lui Gudal. Demonul o vede pe Tamara dansînd și e vrăjit de frumusețea ei. În acest timp, mirele, călare, urmat de caravana cu bogate daruri de nuntă, grăbea, la căderea nopții, spre mireasa lui. Trece pe lângă un paracelis, la care, după obiceiul locului, drumeții se opreau să se roage pentru a fi feriți de primejdii. În graba sa, mirele uită de piosul obicei. Atacat de lotri, i se pradă caravana și e ucis. Calul îi duce cadavrul în pragul casei lui Gudal. Recunoscut, jalea îi cuprinde pe toți. Singură în odaie, în disperarea ei, la un moment dat, Tamara aude glasul misterios al Demonului cum încearcă s-o mîngîie, iar cînd somnul o doboară, îl simte aplecat asupra ei, priveghînd-o, tînăr frumos, cu privire adîncă plină de tristețe și de iubire.

¹⁴ *Le Livre d'Hénoch, op. cit.*, cap. VIII; X, 11 etc.

¹⁵ Lermontov, *Versuri*, ediție bilingvă, Editura pentru Literatură, București, 1967, p. 328—435; Elena Loghinovskî, *De la Demon la Luceafăr. Motivul demonic la Lermontov și romantismul european*, București, Univers, 1979.

În partea a doua a poemului, Tamara îi cere tatălui ei s-o ducă la mănăstire, pentru că imaginea seducătoare a Demonului mereu o vizita în somn. Dar și în mănăstire, chiar în rugăciune, chipul lui o tulbură, îi devine familiar, și, fără să vrea, îl așteaptă. Indecis, Demonul rătăcește în jurul mănăstirii, apoi pătrunde în chilia Tamarei și, stăpin pe sufletul ei, i-l alungă pe ingerul păzitor. Tamara îl întreabă cine-i, iar el îi răspunde că este dușmanul blestemat al cerului, dar dacă ea l-ar iubi, l-ar putea readuce pe calea binelui. Ea îi cere să renunțe la răutățile lui și el îi jură că o va asculta. Până la urmă, iubirea Demonului o ucide. Când ingerul păzitor îi duce sufletul la cer, apare din nou Demonul, revendicându-și prada. Ingerul îi spune că nu mai are nici o putere asupra ei, pentru că ea și-a expiat păcatul prin suferințele indurate. Învins, Demonul își blestemă iluziile demente și rămâne ca mai înainte în univers, arogant și singur, fără nădejde și fără iubire.

Elementele de bază ale poemului sînt cele din legenda apocrifă și ele îl încadrează în gruparea literară ce ne preocupă.

Originalitatea principală a lui Lermontov, în poemul său și în lumina legendei apocrife, constă în aceea că, pentru iubirea cu o frumusețe pămînteană, el nu a ales un inger-astru în starea sa primară, ci un inger-astru căzut, devenit demon. Or, și ca demon, eroul poemului nu iese din limitele legendei, după care, demonii sînt de factură erotică.

7. În orientarea literaturii române, din prima jumătate a sec. XIX, spre romantismul occidental, era normal ca operele ce ne preocupă să prezinte interes și să devină izvor de inspirație pentru scriitorii noștri. Cel care se remarcă în această privință, ca în atîtea altele în vremea sa, este I. Heliade Rădulescu. Din opera acestuia, fără a trece cu vederea *Sburătorul* — eres popular purtător al demonismului erotic aidoma celui din legenda apocrifă, vom reține poemul *Căderea dracilor*¹⁶, apărut în 1840, ca fiind mai explicit pentru tema noastră.

Poemul începe cu descrierea „muntelui de aur”, în virful căruia stă „Tronul Părintelui Veciei”, iar la dreapta sa, „Din veci era și Fiul cu Tatăl d'o ființă”. Tatăl îl face cunoscut pe Fiul puterilor cerești, însă Satan este cuprins de o asemenea invidie și ură față de Fiul, încît îl apucă dureri de cap. Din durerea de cap a lui Satan se naște Păcătuirea : „Svănește a lui gândire, și-ntr-ânsa zămislește./Turbează apostatul, o spumă e, un foc ! // Plesnește al lui creștet — Născu Păcătuirea...” După ce o prezintă pe noua creație a lui Satan : „Frumoasă, zimbătoare îi sboară în pегіur. — / Arhangelul resuflă, își vede zămislirea ; / Se'ncântă d-al ei farmec ăntăiul Duh sperjur”, poetul, pentru a reda firea de curtezană a Păcătuirii, schimbă cadența versurilor în ritm de dans : „Se îndrăgește ; ea îl hrăpește, / Și mii de ăngeri în preajmă-i sbor...” Apoi reia ritmul de mai înainte, în redarea consecințelor : „Ce mare și grozavă în ăngeri ispitire ! / Pe cine frumusețea-i nu-l ar fi turburat ? / O fiică de Arhangel, născută din gândire ! / Un duh ! și duh-femea ! lipiciu impersonat /.../ Vicleană fără margini, cerească curtezană, / Robia slabele duhuri...” Iar duhurilor robite de ea li se naște nevoia de independență și, „Cu duhul Tiraniei strigară : Libertate ! /.../ Dar bolțile eterii resună : strămbătate !” După această cucerire, „cocheta” se îngrozește, tipă și aleargă la Satan.

¹⁶ I. Ellade, *Căderea dracilor*, București, în Tipografia lui Ellade, 6 Noemvrie, 1840.

Redind reacția Cerului la dezordinea și căderea îngerilor de dragul Păcătuirii, poetul întrebuițează iarăși un alt ritm : „Bubuie Cerul ; se scoală Împăratul. / Dudue Eterul, că pasă Minia. / Fulgere volvoare în spațuri plesnesc...” Apoi revine la ritmul anterior, descriind izolarea Tartarului plin de foc și de îngeri căzuți, printre care îi numără, ca principali, pe : „Moloh, Baal, Asmode, Dagon, Rimon, Satan” — evident, după Milton. De aici, din Tartar, „trudiți Demonii... asupra lumii inventă și trimite / Tot felul de Restriște și ori-ce Grozăvie : / Păcatul-Hameleon, cu Moartea însoțit, / Invidie ochioasă, Trufie'mpilătoare, / Fatală Fătărie, parodiat Amor...” etc.

Poemul respiră în atmosfera operelor generate de legenda apocrifă și se încadrează în gruparea lor. Sînt prezente și rezonante medievale și antice, din Dante și din mitologia greco-romană.

Originalitatea poetului intervine în legenda apocrifă, raportînd dragostea îngerilor nu la frumusețea femeilor pămîntene, ci la cea a Păcătuirii. Aici Heliade îl urmează pe Milton, care, și el, în capodopera sa, personificase păcatul. Decît că poetul român relevă ceea ce are păcatul mai subtil pentru a deveni Păcătuire, adică frumusețea lui înșelătoare.

Motivul nașterii Păcătuirii din gîndirea lui Satan aparține, evident, mitologiei greco-romane. Este asemenea cu ivirea Minervei din capul lui Jupiter. Dar, în timp ce Păcătuirea devine proprie amorului ce-i va arunca în infern pe îngerii cucerii de ea, Minerva, din contra, rămîne inaccesibilă pentru Amor, pe care îl și amenință, că dacă s-ar apropia de ea, îl va străpunge cu lancea, sau îl va apuca de un picior și-l va arunca în Tartar — după binecunoscuta dramatizare a mitului de către Lucian de Samosata, în sec. II.

V

După cum s-a văzut, legenda apocrifă se află la baza operelor prezentate. Gruparea lor nu se reduce numai la ele, ci se extinde în literatura universală oriunde se folosesc elementele de mit ale legendei, mai cu seamă ideile rezultate din abstractizarea prin care ea se generalizează și nu numai în romantism. Lucrarea de față se rezumă doar la operele a căror proveniență din legenda apocrifă este cit se poate de clară.

Astfel, capodopera lui Milton, urmînd prima versiune a legendei, tratează despre dragostea dintre descendenții a două neamuri diferite de oameni, ca valoare morală.

Poemele lui Moore, Byron și Lamartine, urmînd versiunea apocrifă, tratează despre dragostea dintre îngeri-aștri și femei pămîntene.

Poemele lui de Vigny, Lermontov și Heliade sînt numai în aparență mai independente față de legendă. În realitate, de Vigny și Heliade își prezintă personajele negative prin inducție, adică trec de la efect la cauză și, atît Satan, cit și Păcătuirea, dacă nu sînt ființe pămîntene de care s-au îndrăgostit îngerii, sînt, în schimb, cauza virtuală și, respectiv, actuală a frumuseții lor viciate. În privința personajului său principal, Lermontov îl prezintă prin deducție și Demonul, dacă nu este un înger-astru, este rezultatul căderii lui.

În genere, operele acestea păstrează și concluzia legendei apocrife, stabilind incompatibilitatea amestecului celor două naturi diferite din cuplurile prezentate.

Byron pare să atenueze concluzia, în sensul că ambele cupluri din poemul său, la dezlănțuirea Potopului, zboară în necunoscut. Or, din moment ce ele nu mai aparțin Cerului și nici Pământului, se pierd în neant.

Cel de-al treilea cuplu din poemul lui Moore, supus condițiilor naturii relative umane, este sortit aceleiași rezultat. Iar Lea, din primul cuplu, se salvează datorită dragostei ei curate, aspirației constante spre Cer și „numelui mistic”, descoperit de inger.

Lamartine și Lermontov schimbă, în parte, concluzia. Lamartine admite numai reabilitarea ingerului căzut, prin suferințele dintr-un cielu de morți și renașteri succesive, iar Lermontov admite numai salvarea pământenei, ce-și expiază păcatul tot prin suferințe. Opiniile acestor doi poeți sînt din concepția pe care o ilustrează și o motivează Goethe în *Faust*, unde salvarea reală a lui Gretchen stă în suferințele și în rezistența ei în fața demoniului și numai așa se face auzită vocea de sus: „Este salvată! — Ist gerettet!”¹⁷ La fel, în partea a II-a a operei, și sufletul lui Faust se salvează, iar întreaga tragedie duce la concluzia: „Pe cel ce s-a ostenit mereu năzuind, / Îl vom mîntui! — Wer immer strebend sich bemüht, / Den können wir erlösen!”¹⁸ Or, tema eroului cu suferințele sale, în neconținută năzuință spre ideal, este frecventă în Minnesangul medieval german și a fost ilustrată de Wolfram von Eschenbach, în *Parzival*, încă în sec. XII.

Cu excepțiile parțiale menționate, întreaga grupare a operelor prezentate păstrează concluzia legendei, aidoma celei a tragediei antice reprezentată, în acest sens, de Eschil, după care, pentru realizarea echilibrului considerat ca stare normală a vieții, se impune necesitatea păstrării ființelor în limitele naturii lor, orice depășire a acestor limite ducind iremediabil la nimicire. Este și concluzia ilustrată de celebrul mit al căderii Sophiei, care, din cauza depășirii limitelor naturii sale, în încercarea de a cunoaște esența principiului suprem divin, cade în haosul materiei, de unde suferințele și eforturile ei n-o pot salva. O salvează numai Logosul coborît la ea, prin ea acesta salvîndu-și propria completare și astfel înălțîndu-se dimpreună spre Pleroma, adică spre deplinătatea lumii spirituale, ca unitate indestructibilă Logos-Sophia, cu rol și cu urmări hotărîtoare în gnosticism. De fapt, puterea salvatoare a Logosului nu este decît o altă formă a „numelui mistic”, important în *Cartea lui Enoh*, menționat și de Moore în prezentarea primului cuplu din poemul său.

VI

Atmosfera, elementele de mit, fondul de idei, problematica și concluzia legendei apocrife însumează operele prezentate, ca mai importante, într-o clară grupare literară aparte în romantism. Or, cu toată evidența sa, aceasta nu este consemnată ca atare de istoria literară. Că s-a reținut

¹⁷ Goethe, *Faust*, Tragödie erster und zweiter Teil, Berlin, Globus Verlag, f.a., p. 9.

¹⁸ *Ibidem*, p. 129.

inrudirea dintre unele opere ce ne preocupă și că inrudirea s-a referit, uneori, la legendă și, destul de rar, chiar la *Cartea lui Enoh*, acolo unde ea este citată formal, se înțelege. Însă notificările acestea nu s-au dovedit concludente pentru determinarea unei grupări literare aparte, din unitatea căreia operele ce o compun să apară în deplina lumină a genezei și interpretării lor.

Pe de altă parte, această lipsă de considerare față de legendă duce la confuzii în ce privește proveniența și specificul unor motive și elemente literare. Se impune deci precizarea elementelor de bază ale legendei și a specificului care le diferențiază de cele asemănătoare aparținând altor surse.

Astfel, legenda apocrifă se centrează pe dragostea dintre îngeri-aștri și femei pămîntene; din amestecul acestora ea îi deduce pe giganți (titanismul); ca o consecință a rolului nefast al giganților în lume menționează Potopul; iar din duhurile giganților îi deduce pe demoni (demonismul), aceștia fiind deduși și direct din îngerii căzuți.

Antichitatea clasică oferă elemente asemănătoare: aventurile erotice pămîntene ale diferitelor divinități; dar titanismul și demonismul ei nu sînt rezultatul obligat al acestor aventuri; că însuși Eros era numit uneori daimon, înțelesul termenului era în genere pozitiv și nu negativ; iar Potopul nu era motivat de existența giganților, distrugerea lor întîmplîndu-se cu totul altfel.

Din elementele acestea, *Biblia* îi menționează pe uriașii proveniți din amestecul a două neamuri diferite de oameni, ca valoare; ea nu recunoaște și consideră erezie, pricinuită de coruperea textului, iubirea dintre îngeri și femei, după cum califică drept păgînism iubirea erotică dintre divinități și ființe pămîntene; concepția ei despre demonism se leagă de căderea lui Satan și a îngerilor lui din cauza orgoliului și a nesupunerii; iar Potopul este motivat prin decadența generală a omenirii, în care se volatilizează existența uriașilor.

Desigur, elementele acestea pot fi întîlnite și în alte surse, dar cele din legenda apocrifă sînt într-o unitate mai încheată, datorită legăturii lor cauzale, și, mai cu seamă, datorită specificului lor erotic de factură angelică-telurică. Acest specific aparține în exclusivitate legendei apocrife și el poate fi recunoscut oriunde apare, singular sau îmbinat cu elemente asemănătoare din diferitele surse folosite în operele literare.

VII

În cele ce urmează, vom apropia *Luceafărul* lui Eminescu de fiecare dintre operele pe care le-am prezentat, pentru a vedea dacă într-adevăr și în ce măsură acesta se integrează în unitatea lor organică. Este vorba deci de o legitimare mai puțin luată în seamă, dar nu mai puțin importantă, a locului pe care-l ocupă *Luceafărul* în literatura romantică.

1. Apropierea *Luceafărului* de prima versiune a legendei, redată de Milton în scena dragostei bărbaților proveniți din neamul superior al lui Set pentru frumusețea femeilor provenite din neamul inferior al lui Cain, se poate face numai pe baza relației generale dintre superior și

inferior, dealtfel relație comună ambelor versiuni ale legendei. Dar, în timp ce în prima versiune superioritatea este numai de treaptă, de grad, în cadrul aceleiași naturi, în cea de-a doua, superioritatea este în primul rind de natură. Luceafărul nu este om, ci inger-astu, pe cînd Cătălina se identifică și ea natură cu frumoasele pămîntene prezentate de Milton. Această deosebire nu schimbă fondul problemei și, incompatibilitatea amestecului a ce este superior cu ce este inferior, în cazul dat, adică în sensul negativ al coborîrii și contopirii definitive a primului termen în cel de-al doilea și nu în sensul pozitiv al urcării și contopirii celui de-al doilea în primul, se menține.

2. În ce privește poemul lui Moore, acesta este mai apropiat de *Luceafărul*. Pînă la căderea lor, fiecare dintre cei trei ingeri-astri îndrăgostiți de frumusețea pămîntenelor poate fi Luceafărul.

Cele trei pămîntene pot fi identice Cătălinei. Lea aspiră spre Cer. Este Cătălina în nostalgia depășirii condiției sale; numai că Lea își ajunge scopul, datorită aspirației sale constante și „numelui mistic”.

Lilis se îndrăgostește, în vis, de inger, care folosește acest mijloc spre a pătrunde în inima alesei sale. Este Cătălina, căreia îi apare, în vis, Luceafărul, „De suflet să se prindă”; se aseamănă și cu tinerele din eresul popular, cărora le apare, în vis, Zburătorul. Lilis, orgolioasă, cu pretenții exagerate, este iarăși Cătălina, mai puțin orgolioasă, dar care îi cere Luceafărului să devină muritor; se aseamănă cu Semele, în aventura ei cu Zeus, după cum se aseamănă și cu frumoasele prea curioase din literatura medievală, ce le pretindeau amanților nepămînteni să li se înfățișeze cu chipul lor real.

Nama este frumusețea feminină blindă, pioasă etc., ideal al vieții conjugale. O depășește pe Cătălina, pentru că ea se ridică spre alesul ei, dar nedispunînd de puterea „numelui mistic”, și-l face egal, coborîndu-l.

3. Poemul lui Byron este și mai apropiat de *Luceafărul*.

Pînă la căderea lor, fiecare dintre cei doi ingeri-astri poate fi Luceafărul, cu atît mai evident cu cît ambii sînt căpetenii, iar Luceafărul este, și el, Hyperion.

Cele două frumoase pămîntene pot fi Cătălina. Mai cu seamă, invocările lor pentru coborîrea ingerilor-astri sînt, în fond, invocările Cătălinei.

4. Poemul lui de Vigny este mai îndepărtat de *Luceafărul*, în măsura în care se îndepărtează de legenda apocrifă. Totuși, problema de bază ce aparține legendei este aceeași în ambele poeme, deosebirea fiind mai mult aparentă, pentru că, în timp ce dragostea angelică a lui Éloa se adresează cauzei, adică însuși principiului rău, lui Satan, dragostea Luceafărului se adresează frumuseței unei muritoare în ce este considerată ca provenind din principiul rău.

5. Poemul lui Lamartine este mult mai apropiat de *Luceafărul*.

Pînă la căderea sa, Cădar poate fi Luceafărul, iar Daïdha, Cătălina.

Este important de reținut că așa cum din poemul lui Byron se desprinde formula invocării ingerilor-astri, în fond aceeași cu invocarea Cătălinei, tot așa din poemul lui Lamartine se remarcă ruga lui Cădar, aproape la fel cu cea a Luceafărului.

6. Apropiind *Luceafărul* de *Demonul* lui Lermontov, este evident că ambii eroi principali sînt situați la polii opuși ai legendei apocrife, în care își au motivația, geneza și identitatea.

În afară de natura lor, a Luceafărului, ca inger-astu și a Demonului, ca fost inger-astu, nimic de-al *Demonului* în *Luceafărul*, decît tendința de coborîre a Luceafărului, prin dragostea pentru Cătălina și nimic de-al *Luceafărului* în *Demonul*, decît încercarea de ridicare a Demonului, prin dragostea sa pentru Tamara.

Tamara, în schimb, poate fi asemănată cu Cătălina, ca natură și aspirație, dar nu și ca experiență.

7. Poemul lui Heliade, la fel ca și cel al lui Vigny, este mai îndepărtat de *Luceafărul*.

Luceafărul ar putea fi oricare dintre îngerii îndrăgostiți de frumusețea Păcătuirii. Cătălina însă, evident, nu este însăși Păcătuirea, dar este efectul acesteia, în ce-i considerată ca provenind din păcătuire.

Se poate spune că, în timp ce, în poemele lor, Heliade se referă la frumusețea pierzătoare a cauzei, pe Eminescu îl preocupă frumusețea înșelătoare a efectului acestei cauze, avînd în vedere situarea cauzei în contextul absolut negativ al satanicului, și situarea efectului în contextul relativ al umanului.

Prin iubirea Luceafărului pentru Cătălina, poemul lui Eminescu restabilește întocmai tema legendei apocrife, adică iubirea îngerilor-aștri pentru frumusețea pămîntenelor și nu pentru frumusețea cauzei naturii lor viciate. Cu această deosebire, problema de bază este aceeași în ambele poeme și, în literatura noastră, poemul lui Heliade poate fi considerat ca precursor al *Luceafărului*.

În concluzie, *Luceafărul* lui Eminescu își află locul în romantism și prin integrarea lui organică în gruparea literară a operelor generate de legenda apocrifă a îngerilor-aștri, îndrăgostiți de frumusețea femeilor pămîtene.

VIII

În operele prezentate, fiecare autor și-a afirmat originalitatea. De aici, abordările diferite ale aceleiași teme. Din contextul lor se valorifică și originalitatea *Luceafărului*.

Dacă, în legenda apocrifă și în operele prezentate: îngerii-aștri, oamenii superiori (descendenți din Set), ingerul-astu femeie (Éloa) și fostul inger-astu (Demonul) cu toții cad (Demonul își definitivează sau își repetă căderea), datorită dragostei lor pentru frumusețea viciată în genere: cea a lui Satan (cauza ei virtuală), cea a Păcătuirii (cauza ei actuală) și cea a pămîntenelor (în ce este considerată ca efect al celor două cauze), Luceafărul lui Eminescu, în schimb, de la începutul și pînă la sfîrșitul poemului, este un inger-astu. Pentru ca să rămînă „nemuritor și recu”, a trebuit să experimenteze, dar numai în intenție, tendința de a cădea. Sfatul Creatorului și realitatea Cătălina-Cătălin l-au oprit de la căderea sa efectivă.

Luînd în considerare și implicațiile subiective ale poemului, care și ele contribuie la această situație, aici se află și se valorifică originali-

tatea *Luceafărului*, față de eroii corespunzători din operele de referință și care, astfel, îi sînt termeni de comparație.

Pentru deplina înțelegere a originalității *Luceafărului* și a valorii lui, în acest context, trebuie să avem în vedere intenția lui Eminescu, declarată într-o notă de pe un manuscris al poemului, de a simboliza, prin eroul său, geniul uman. Apoi, e necesar să vedem cum apare și se definește geniul uman în legenda apocrifă, după cele ce se pot deduce din abstractizarea ei, adică din fondul ei de idei.

Concepția lui Eminescu despre geniul uman nu a rămas cea din *Fata în grădina de aur*, ci a evoluat și s-a precizat în *Luceafărul*, unde acesta este simbolizat de angelic-astral; numai căderea sa aparține demonicului, cum se și întrevede în cea de-a doua apariție a *Luceafărului*, gata să se nască „din păcat”.

În ce privește legenda apocrifă, fondul ei de idei aparține relației generale Cer-Pămînt și se centrează pe cea specială dintre angelic-astral și uman-teluric. Relația aceasta se formează din aspirația naturii umane spre ceea ce-i este superior, considerînd că și ce-i superior, de excepție, nu este izolat de ce-i obișnuit, comun, ci mereu tinde să coboare la el, să și-l însușească, ca într-o completare, extindere sau cucerire. Aspirația aceasta este parte integrantă a conștiinței umane, lamura ei reprezentativă. Este, pe de o parte, nostalgia posesării înaltului dintr-un fel de magie a permanenței sale chemări și, de aceea, în redare artistică, dorința de a-l coborî devine incantație, formulă de vrajă din vraja chemării. Pe de altă parte, nu numai ce-i înalt, superior, cheamă, ci și ce-i obișnuit, comun, își are chemarea sa. Este un fel de a exprima interdependența dintre cei doi termeni în unitatea lor dialectică, în care, fiecare devine obiect pe cale de subiectivare pentru celălalt, dar numai cu condiția, paradoxală, ca fiecare să rămînă la locul său. Altfel, se declanșează drama distrugerii unității lor dialectice, fie în sensul pozitiv al dispariției obișnuitului în ce-i este superior și, în acest caz, dialectica dispăre, făcînd loc unității absolute, în care ce-i superior să fie totul în toate, fie în sensul negativ al dispariției a ce este superior în obișnuit. În acest din urmă caz, nu este vorba numai de o simplă dispariție a ce-i superior în obișnuit. Pentru că, ce-i superior, renunțînd la locul său spre a se pierde definitiv în ce-i obișnuit, de fapt, după concepția legendei, nu coboară, ci se prăbușește, și, cu puterea lui de excepție, nu se pierde numai în ce-i obișnuit, dar îl și distruge, mai bine zis, îl transformă în demonic.

Dacă transpunem în mit această țesătură de idei cu ultima ei consecință, negativă, avem întocmai legenda apocrifă, precum și grupul de opere generate de ea, deci, în parte, și *Luceafărul*; în parte, pentru că el rămîne dator legendei numai cu intenția de a cădea. Iar dacă, prin ce-i înalt, superior, înțelegem geniul uman, ne dăm seama de felul în care acesta este conceput de fondul de idei al legendei apocrife.

Interpretarea originalității și în genere a *Luceafărului*, în contextul de idei al legendei apocrife și al operelor generate de ea, prezintă întregul poem în unitatea dialectică a naturii umane prin cei doi termeni de bază: *Luceafărul*-*Hyperion*, simbolizînd geniul uman și *Cătălina*-*Cătălin*, simbolizînd obișnuitul uman. Interdependența firească dintre cei doi termeni este redată prin aspirațiile lor reciproce. Însă procesul negativ al prăbușirii termenului major în cel minor nu se întîmplă. Dar pentru că i-a fost în

intenție, el rămîne „nemuritor și rece”. La fel, procesul pozitiv al urcării termenului minor spre cel major nu rămîne decît aspirație, îi lipsește constanța și efortul concretizării. Și, așa cum, pentru menținerea termenului major, intervine Creatorul, tot așa, pentru menținerea termenului minor, intervine Cătălin, adică acea parte a umanului care nu numai că nu-și complică existența cu aspirația spre înalt, dar o și bagatelizează, căutînd s-o facă pe Cătălina să uite „visul de luceferi”. Cătălina nu-l uită pe Luceafăr, apelează la el, dar asta nu o schimbă.

Indiferența față de aspirația spre înalt, bagatelizarea ei și inexistența efortului spre a fi concretizată în faptă, de către obișnuitul uman, îi răpese Luceafărului *căldura*, îi explică *însingurarea*, lipsa de „*noroc*”, incapacitatea de „*a fericii*” și de „*a fi fericit*” — termeni din însăși nota explicativă a lui Eminescu. Pentru că toate acestea frîcăză procesul pozitiv și lasă loc procesului negativ din unitatea dialectică a ce are umanul ca superior, de excepție, dimpreună cu ce are ca obișnuit, comun. De aceea, din întreaga atmosferă a poemului se degajă, discret, sub aparenta simplitate a formei de basm, o reținere gravă față de posibilitatea declanșării dramatice a celor două procese virtualmente mereu deschise.

Dacă Luceafărul și-ar fi înfăptuit intenția de a se pierde definitiv în obișnuitul uman, aceasta, după concepția legendei apocrife, ar fi însemnat nu numai prăbușirea lui, ci și distrugerea umanului și transformarea lui în demon. Or, tocmai pentru că a rămas la locul său „menit”, „nemuritor și rece”, el este totodată și profund mobilizator al concretizării aspirației obișnuitului uman spre realizarea sa superioară.

Luceafărul, pentru a-și păstra integritatea, nu poate cobori în obișnuitul uman decît spre a-l ridica la sine și nu pentru a se pierde în el. Din poziția sa finală, aparent statică, prin experiența intenției, Luceafărul rămîne mereu deschis completării sale cu *căldura* efortului pozitiv uman, pentru a-i oferi acestuia, în schimb, *lumina* și *nemurirea*. De unde rezultă că sfîrșitul poemului este repetarea, într-o nouă formă, a aceleiași unități dialectice de la începutul lui; iar ca perspectivă, el exprimă permanenta chemare a acestei unități dialectice spre liniștirea celor doi termeni de bază în unitatea lor absolută, în care ce-i înalt, superior, să fie totul în toate.

În lumina legendei apocrife și a operelor romantice generate de ea, aici se revelează deosebita valoare nu numai estetică și filozofică, dar și etică a *Luceafărului* și a originalității lui.

CONCLUZII

Lucrarea noastră și-a propus să legitimizeze, pe căi mai puțin străbătute, locul pe care-l ocupă *Luceafărul* în literatura romantică. Locul genialului poem este și între operele generate de legenda apocrifă a îngerilor-aștri, îndrăgostiți de frumusețea femeilor pămîntene.

Eminescu a putut cunoaște legenda atît din sursa ei directă, din *Cartea lui Enoh* și din literatura de specialitate bogată în vremea sa privind această apocrifă — ceea ce am încercat să dovedim în lucrarea noastră anterioară, cit și din cea indirectă, a literaturii romantice — cum am căutat

să dovedim în prezenta lucrare. Concluzia ce se impune este că el a cunoscut legenda din ambele surse. Totodată, este posibil ca s-o fi descifrat și din unele manuscrise în circulație pe la noi, dat fiind interesul său față de manuscrisele noastre vechi în genere și, în acest caz, el doar și-a completat informarea din celelalte două surse.

Oricum, încadrarea *Luceafărului* în literatura romantică și prin gruparea literară pe care am prezentat-o este atât de evidentă că el poate fi reconstituit, ca mit și fond de idei, din elementele legendei apocrife amplificate în operele generate de ea. Factura erotică a relației angelic-astral cu uman-teluric, invocarea Cătălinei, ruga Luceafărului, problematica și rezolvarea ei sînt elementele principale ce se constituie ca schemă de bază. Însă Eminescu a reușit să transfigureze aceste elemente atât de firese prin folclorul și specificul poporului nostru cu deosebitul său har de asimilare, discernămint și creație, încît ele au rămas doar ca „reminiscente” în poemul său, cum le-a intuit G. Călinescu. De aici, excepționala realizare artistică a unui basm românesc, în a cărui simplitate încîntătoare se ascunde o tulburătoare profunzime, de o incontestabilă forță etică mobilizatoare, pe calea progresului uman.

ION BARBU ȘI FENOMENOLOGIA ACTULUI POETIC

I. CHEIE-PANTEA

Interesul crescînd pe care critica îl acordă astăzi ideilor lui Ion Barbu despre poezie se explică desigur printr-o înțelegere a acestora ca posibilă cale de acces la sensurile *operei*, dar și prin originalitatea lor intrinsecă, exprimată într-un stil polemic, adesea violent, întotdeauna seducător însă prin plasticitatea imaginilor sau insolitul metaforelor cu care poetul-matematician și-a agrementat fraza de-o rigoare și concizie axiomatică. Acest interes pentru latura teoretică a scrisului barbian se mai întemeiază și pe statutul privilegiat de care poetica, alături de celelalte științe teoretice, se bucură în epoca modernă. Un Mallarmé sau Valéry, de pildă, — ca să ne referim doar la nume congenere cu poetul nostru —, își datorează celebritatea în mare măsură ideilor cu privire la esența poeziei, care, în conștiința cititorului de azi, ajung să concureze — uneori cu succes chiar ! — însăși poezia acestor autori. Deși Ion Barbu nu ne-a lăsat o operă teoretică de o varietate și întindere comparabilă cu aceea a poeților francezi amintiți, totuși fulguranța intuițiilor, adesea geniale, ca și forța percutantă a ideilor îl plasează categoric într-o asemenea vecinătate.

În cele câteva interviuri și articole, dealtfel destul de puține la număr, Barbu nu lasă impresia că ar intenționa să formuleze o concepție articulată despre poezie ; dimpotrivă, aproape peste tot înregistrăm o atitudine sever-negativă față de poezia vremii, indiferent de nuanța acesteia : tradițională sau modernistă. Cu foarte rare excepții (Philippide, Blaga), producția contemporanilor poartă stigmatul „lenei”, fie că e vorba de „jalnica, cerșetoarea cantilenă a nomazilor ultim-simboliști”, de „poezia sinceră, inepta insistență de a scrie cum vorbești”, de „poezia francis-jammistă, așa de naiv instalată în orthez-uri evidente”, fie, în sfîrșit, de „poezia în cădere silogistică”, de cea veristă sau regionalistă¹. Într-un cuvînt, îi repugnă poetului orice poezie care nu se desprinde de imanent, adăugîndu-și pe deasupra și „o tehnică rudimentară ori barbar însușită”, „monstruozitatea *versului facil*”, lucru cu atît mai grav cu cît, într-o poezie adevărată, opinează autorul, „Nu există versificație spontană”, aceasta pentru că „*Faire difficilement des vers faciles* n-a însemnat nicio-

¹ Ion Barbu, *Versuri și proză*, ediție îngrijită de Dinu Pillat, Minerva, București, 1970, p. 126. Precizăm că toate trîmlerile la scrierile lui Barbu se vor face după această ediție, paginile fiind date, în text, între paranteze.

dată a ticului versuri ușor digerabile, ci rara aventură a unui vers într-adevăr esențial" (217).

A-i reda poeziei demnitatea și valoarea „unui vers într-adevăr esențial” înseamnă deci, prin raportare la non-poezie, adică la „poezia



leneșă”, ieșirea din materialitatea amorfă și sublimarea lucrurilor în spirit. În *Poetica domnului Arghezi*, strălucit exemplu de eclipsă a gustului la un mare poet, Barbu sugerează, prin negație, statutul poeziei autentice, sarcina ei de a transcende contingentul și a penetra în spațiul rarefiat al spiritului. Autorul *Cuvintelor potrivite* este astfel suspectat de „așezare mozaicală (a cuvintelor, n.n.) după o foarte primitivă preocupare de culoare, niciodată ridicată la vibrarea și incandescența modului interior” (197). Toate reproșurile care i se aduc lui Arghezi (și nu sint deloc puține!) vizează, prin contrast, genul de poezie, să-i zicem, „transcendentală”, adică o depășire în act a sensibilului prin recunoașterea unei dimensiuni ideale a sa. Arghezi este acuzat că „face poezii cu inocenta aplicațiune spre migală a unui ceasornicar”, că, „travestit în brodeuză, ia acul, foarfecele și lucrează pe olandă «à jour»”, în sfârșit, că ambiționează „a ne da din strofă sonoră chipul indiferent al lucrurilor, și nu aceste lucruri în *absolutul lor*” (subl. n.) (203). Concluzia este că autorul *Testamentului* nu-și îngăduie mai mult decât „modista, creatoare de flori de sirmă”, cu alte cuvinte, o poezie „tristă de însăși tristețea materiei”, care îi sufocă orice veleitate spirituală, o jalnică prizonieră a imanentului, căci „Atributul clar al ideii i-a fost smuls”.

Cel ce s-a stimat întotdeauna „mai mult ca practicant al matematicilor și prea puțin poet, și numai atât cît poezia amintește de geometrie”

(171), îl va lăuda, în schimb, pe Lucian Blaga pentru că a intuit principiul poeziei ca „spiritualitate a vizualității: « *Geometria înaltă și sfântă* »” (218—219). În acest vers blagian Ion Barbu recunoaște expresia lapidară a propriei sale gândiri poetice, ideea că „există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întâlnește cu poezia” (171) și că această zonă binecuvîntată, în care „răsună actele lirei”, este locul oricărei frumuseți inteligibile: *înțelegerea pură*, onoarea geometrilor” (subl. n.) (260). Universul poeziei nu este deci sufletul integral — precizează poetul — ci doar acel „loc luminos” ce face onoarea geometrilor, adică înțelegerea pură. Ceea ce înseamnă că „domeniul privilegiat” al poeziei este spațiul cogital, accesibil prin contemplarea lumii în esențialitatea ei profundă.

Insistența cu care Ion Barbu revine asupra înțelegerii poeziei ca „spiritualitate a vizualității” sau — și mai semnificativ — „canonică deplasare în Spirit” (269), a alimentat, nu fără oarecare temei, convingerea că la rădăcina viziunii sale poetice ar sta filosofia platoniciană. O asemenea convingere e întărită și de o altă serie de afirmații ale poetului, care trimit direct la această filosofie. Astfel, în măsura în care Barbu vede în poezie un proces de „reciștigare prin cel mai recules act de amintire a unui sens pierdut de frumusețe” (210), și acceptă ca singură noutate a liricii contemporane „un gând preexistent și regăsit: nu ca termen al unui mers necesar, ci ca dor al memoriei înfiorate” (216—217), poetul își revendică teoria de la *anamnesis*-ul platonician. Afirmația lui P. Constantinescu — împărtășită, pînă la un punct, și de alți critici² — că „Intuiția fundamentală a ermetismului barbian este ideea platoniciană concepută în sine”³ rămîne deci, în parte, valabilă, dar concluzia că, pentru Barbu, „poezia nu mai este o intersecție între spirit și univers, ci analogia spiritului cu el însuși”⁴ trebuie acceptată cu rezerve, chiar dacă unele texte barbiene par s-o legitimeze.

În finalul diatribei contra lui Arghezi, Ion Barbu își exprimă nu numai dezacordul cu formula poetică a acestuia, dar, într-un text de o semnificație deosebită, el își clarifică și baza teoretică de la care pleacă în examinarea poeziei argheziene: „Punctul ideal de unde ridicăm această hartă a poeziei argheziene — seriei ei — se așează sub constelația și în rarefierea lirismului absolut, depărtat cu mai multe poduri de raze de zodia celeilalte poezii: genul hibrid, roman analitic în versuri, unde sub pretext de *confidență*, *sinceritate*, *disociație*, *naivitate* poți ridica orice proză la măsura de aur a lirei. Versul căruia ne închinăm se dovedește a fi o dificilă libertate: lumea purificată pînă a nu mai oglindi decît figura spiritului nostru. Act clar de narcisism. Desigur, ca tot absolutul: o pură direcție, un semn al minții. Dar ceasul adevărat al poeziei trebuie să bată cît mai aproape de acest semn” (206).

Din acest text, de o excepțională densitate și valoare pentru cunoașterea poeziei lui Ion Barbu, încercăm să desprindem cîteva idei fundamen-

² A se vedea, între alții, T. Vlănu, *Poezia lui Ion Barbu*, București, 1935; M. Mincu, *Repere*, Ed. Cartea românească, București, 1977; N. Baltag, *Polemos*, Ed. Cartea românească, București, 1978 etc.

³ P. Constantinescu, *Scrieri I*, Ed. Mnéerva, București, p. 180.

⁴ *Ibid.*

tale pentru continuarea demersului nostru. Înainte de toate, remarcăm reluarea, într-o exprimare apodictic formulată, a dihotomiei : „poezie lenesă” — poezie autentică, adică „lirism absolut, ce se află la mai multe „poduri de raze” depărtare de zodia celei dintii, de proza confesiunii banale și-a sincerității naive, în genul „romanului analitic în versuri”. Se insinuează, așadar, ideea unei drastice restrîngerii, cum s-a văzut deja, a domeniului poeziei, faptul că spațiul „lirismului absolut” nu acoperă sufletul în totalitatea lui, ci doar în acea zonă privilegiată în care răsună actele lirei, identificată cu *înțelegerea pură*, locul de luminoasă confluență a poeziei cu geometria. În analiza conceptului barbian de „lirism absolut”, N. Balotă invocă teoria lui Valéry despre „poezia absolută”, aceasta la rîndul ei fiind inspirată de expresia *regard absolu* a lui Mallarmé⁶.

Concepînd esența poeziei ca pe o explorare a sensibilului guvernat de limbaj, în ultimă instanță, deci, ca un limbaj pur, Valéry se depărtează de Barbu, dar se și apropie de el, atunci cînd stabilește „domeniul de excepție” al poeziei într-o „lume de raporturi distincte de lumea practică” și cînd, ca și Barbu, e de părerea că „poezia absolută” reprezintă un obiect imposibil de atins” (la Barbu : „o pură direcție, un semn al minții”, ceea ce face ca actul poetic în sine să se traducă printr-un efort permanent de „apropiere de această stare pur ideală”⁶ sau, în termenii poetului român : „ceasul adevărat al poeziei trebuie să bată cît mai aproape de acest semn”. „Fulguranta privire absolută”, de care vorbea Mallarmé într-un eseu despre balet, îi îngăduie poetului contemplarea lumii dincolo de „chipul indiferent al lucrurilor”, în idealitatea lor pură. Cu alte cuvinte, poezia înseamnă depășire a ceea ce Valéry numea, cu referire la Mallarmé, „intuiția naivă în literatură”; „lirism absolut” sau, conform expresiei valéryene, „poezia absolută” implică ridicarea paginii „la puterea cerului înstelat”⁷, adică, în formulare barbiană, înălțarea prozei „la măsura de aur a lirei”, ceea ce, în concepția lui Barbu, presupune o „canonică deplasare în Spirit”.

Preocuparea permanentă a lui Barbu de a sublinia necesitatea unei poezii care să depășească stadiul descriptiv și, asemenea științelor matematice, să vizeze generalul din lucruri (vezi articolul despre Rimbaud) atestă un mod de gîndire înrudit cu cel mallarméan dintr-un cunoscut fragment din *Criza versului*, în care se spune : „La ce bun minunea de a transpune un fapt din natură în aproape dispariția lui vibratorie după jocul cuvîntului, totuși ; dacă nu ca să emane dintr-însul, fără sila unei apropiate sau concrete referințe, noțiunea pură. Spun : o floare ! și dincolo de uitarea în care vocea mea surghiunește orice contur, altele decît știutele calicii, muzicalicește se înalță, idee chiar și suavă, floarea care lipsește din orice buchet”⁸.

Comentînd acest text, în care Thibaudet identifica o categorică manifestare a gîndirii platoniciene, Hugo Friederich crede că dizlocarea realului, postulată aici, constituie un proces cu o semnificație ontologică

⁶ N. Balotă, *Arte poetice ale secolului XX*, Ed. Minerva, București, 1976, p. 85. Capitolul rezervat lui Barbu este indispensabil pentru o cunoaștere generală a poeziei barbiene.

⁶ Paul Valéry, *Oeuvres I*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1457.

⁷ *Ibid.*, p. 626.

⁸ Apud Perpessicius, *De la Chateaubriand la Mallarmé*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1976, p. 312.

prin care „limbajul conferă lucrului absența care îl echivalează categorial cu absolutul (neantul) și care face posibilă prezența cea mai pură (liberă de orice concretețe) în cuvînt”⁹.

Cum se vede, e vorba de un proces care se apropie de mecanismul gîndirii lui Barbu, fără să se identifice însă total cu acesta. Considerînd poezia ca pe un „act clar de narcisism”, adică „lumea purificată pînă a nu mai oglindi decît figura spiritului nostru”, Ion Barbu proclamă, și el, dizlocarea concretului, dar nu prin sublimarea lui în cuvînt, ci în spirit. La urma urmelor, nici nu e o deosebire atît de gravă, dacă ținem seama de faptul că, fiind vorba de poezie, „purificarea” lumii nu se poate concepe decît prin cuvînt. Lăsînd însă la o parte aceste speculații și analizînd mai cu atenție textele poetilor în discuție, vom observa că postularea poeziei ca transcendere în spațiul cogital nu pleacă de la premisa existenței unei lumi a ideilor absolut distinctă de cea reală și față de care aceasta din urmă n-ar fi decît o palidă copie, cum credea Platon. În cel privește pe Barbu îndeosebi, el nu pretinde existența unei rupturi între real și ideal, ci doar recunoașterea idealului în contingent, a esenței în fenomen, ceea ce nu presupune cituși de puțin anularea concretului, ci doar o dizlocare a lui sau — cum ar spune Husserl — o „punere între paranteze”. Atingerea idealului este deci rezultatul unui proces de „purificare” a lumii, de „surghiunire” în uitare a datelor lucrurilor — cum zicea Mallarmé — nicidecum un act cogitațional prin care concretul este anulat ori văzut doar ca searbădă expresie a unui *eidos* transcendent. „Matematicienii și poeții — serie în acest sens Ion Barbu — vor înțelege, singurii, taina acestui procedeu de «exhaustiune», de epuizare a calităților unei figuri — generoasă și liberă construcție a transcendenței” (225). Modelul ideal rezultă, așadar, printr-un proces de epuizare a calităților (concrete, se subînțelege,) ale unei figuri, prin «exhaustiunea» (nu prin anularea!) concretului, căci „Abstractul poeziei clasice (pe care poetul o admira atît de mult, n.n.) e un abstract veritabil — notează Barbu — *prin fondul de observații și date concrete pe care-l presupune; un abstract «a posteriori»*” (subl. n.) (195).

Postularea *aposteriorității* abstractului, dedus din observația și experiența concretă, infirmă punctul de vedere platonician cu privire la preexistența ideilor și reclamă o metodă adecvată de cercetare, un demers care să țină seama de caracterul immanent al esenței, adică de prezența ei în lucruri. O întoarcere, prin urmare, la lucrurile înseși, principiul de la care pleacă Husserl în construirea metodei sale fenomenologice și care, în același timp, corespunde statutului intim al poeziei și artei în genere.

În filosofia sa, care se vrea înainte de toate o metodă de descriere a fenomenelor, Husserl distinge două atitudini pe care subiectul le poate adopta față de lume: una *naturală* și alta *fenomenologică*. Cea dintîi reprezintă atitudinea obișnuită, empirică sau *naivă*, prin care se realizează o cunoaștere pe bază de experiență și în limitele stricte ale acesteia. Lucrurile, în această atitudine, sînt concepute ca *obiecte mundane*, în materialitatea lor, impunîndu-se printr-o existență separată de conștiința care le percepe, iar omul, în raport cu ele, apare el însuși ca un lucru printre

⁹ Hugo Friederich, *Structura liricii moderne*, Ed. pentru lit. universală, București, 1969, p. 132.

celelalte. Atitudinea *fenomenologică* scoate lucrurile din inerția lor existențială și le convertește în *fenomene*, adică în entități care, contrar înțelegerii filosofice tradiționale, presupun sinteza esenței cu aparența, *fenomenul*, în accepție husserliană, implicând esența însăși, la care subiectul accede pe calea „reducției fenomenologice”, a *epoché-ului*. Raportul între fenomene și conștiință nu este însă unul de transcendență, ca în cazul atitudinii naturale, ci de *imanență*, grație principiului *intenționalității* în virtutea căruia conștiința este întotdeauna „conștiință a ceva”, „dirijată către ceva”, către un obiect; în același timp și obiectul, la rindul său, nu se definește decît în relație cu conștiința, el nefiind altceva decît *obiect-pentru subiect*, adică pentru a fi perceput. Concluzia care se desprinde din cele relatate este că esențele nu au nici o existență autentică în afara actelor de conștiință care le „vizează”, lumea nu este decît un *cogitatum* al lui *cogito*, raportul dintre aceasta și eul care o gîndește traducindu-se în propoziția *ego-cogito-cogitatum*. Printr-o succesivă „punere între paranteze” a aspectelor *realității mundane* se realizează transcenderea în spațiul noetic, operație care nu presupune anularea *de facto* a empiricului, ci doar o „împarantizare” a lui, adică — în termenii lui Barbu — o „exhaustiune” a datelor concrete pentru a se percepe generalul din lucruri. Procedînd astfel, scrie Husserl, „eu nu neg deci această « lume », ca și cum aș fi sofist; nu-i pun la îndoială existența, ca și cum aș fi sceptic; ci operez *epoché-ul* « fenomenologic » care îmi interzice absolut orice judecată asupra existenței spațio-temporale”¹⁰ și — adăugăm noi — permite accesul la *eul transcendental*, ce scapă de rigorile *epoché-ului*, și a cărui viață e inseparabilă de cea a lumii pe care o „constituie” și o înzestreață cu sens¹¹.

Așadar, prin structurile sale noetico-noematice subiectul „asimilează”, la nivelul esențelor, obiectul, încît Paul Ricoeur va sesiza, într-o notă la *Ideile*... lui Husserl, că „În subiect există mai mult decît subiect, vrem să spunem: mai mult decît cogitație sau noeză; există obiectul însuși în calitate de vizat, cogitatumul fiind în mod pur pentru subiect, adică constituit prin referința sa la fluxul subiectiv al trăitului”¹². Într-o asemenea interpretare adagiul delfic „Cunoaște-te pe tine însuși” primește o semnificație nouă, pe care Husserl o precizează atunci cînd, la capătul *Meditațiilor carteziene*, scrie că „Știința pozitivă este o știință care s-a pierdut în lume. E nevoie mai întîi să pierzi lumea prin *epoché*, pentru a o regăsi apoi într-o universală conștiință de sine însuși”¹³.

Încercînd să reexaminăm acum, prin această grilă filosofică, ideile lui Barbu despre poezie vom constata o sensibilă apropiere de gîndirea fenomenologică, fără a pretinde, firește, vreo influență directă. În primul rînd, evidentă este tendința poetului de-a se desolidariza de conștiința exoterică, adică o propensiune către „eliberarea progresivă de « atitudinea naturală », după expresia lui Husserl”¹⁴. Barbu, așa cum s-a văzut, neagă

¹⁰ Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, traduit par Paul Ricoeur, Gallimard, Paris, 1950, p. 102.

¹¹ Cf. G. Berger, *Le cogito dans la philosophie de Husserl*, Paris, 1941, p. 94.

¹² Apud E. Husserl, *op. cit.*, p. 300.

¹³ E. Husserl, *Méditations cartésiennes*, traduit par E. Levinas, Paris, 1931, p. 134.

¹⁴ D. Teodorescu, *Poetica lui Ion Barbu*, Ed. Scrisul românesc, Cralova, 1978, p. 53.

cu îndirjire tot ceea ce, în poezie, nu depășește descrierea plată, intuiția naivă în literatură, cum zicea Valéry. Obiecția poetului îi vizează atât pe tradiționaliștii care-și împestrează opera cu tot soiul de porți țărănești, ii, balauri și feți-frumoși, cu mozaicuri și zugrăveli bizantine, cât și pe moderniștii încăpăținați să reabiliteze banalul într-o poezie de confesiune și dorință ineptă de a scrie cum vorbești. Ceea ce îi caracterizează deopotrivă pe poeții amintiți este incapacitatea de a depăși „chipul indiferent al lucrurilor”, rămânerea în cadrul atitudinii naturale, naive. De notat este că și confesiunea lirică, în genul ultimilor simbolști, este respinsă de Barbu ca inadecvată formulei sale poetice, care pretinde o purificare în spirit a lumii, în timp ce, remarcă și Husserl, „trăirile și stările psihice sînt unități *empirice*; ca realitățile de tot felul și de toate gradele, sînt simple unități ale « constituției » intenționale”. Ele există și pot fi percepute în cîmpul experienței, dar rămîn „pur intenționale” și deci « pur relative ». E absurd, prin urmare, să presupunem că ele există în sens absolut”¹⁵. Or, cum pentru Ion Barbu poezia înseamnă „exhaustiunea” empiricului în efortul de a atinge absolutul, apare foarte legitimă repudierea efuziunii lirice a simbolștilor, deopotrivă cu fadul descriptiv tradiționalist.

Pentru a scăpa de empirie și a ieși din ceea ce el numea „atitudinea naturală”, Husserl propunea suspendarea oricăror judecăți cu privire la existența spațio-temporală și angajarea, pe calea „reducției fenomenologice”, într-un proces de cunoaștere a *eidos-urilor*, esențele pure, degajate de relațiile și determinările particularului. Este acesta un principiu asupra căruia Barbu nu numai că va stărui cu multă insistență în scrierile sale teoretice, dar îl va și recunoaște în mod explicit ca pe unul din temeiurile proprii viziunii poetice. În articolul despre Blaga, bunăoară, Ion Barbu atrage atenția că „Stilul poeziei d-lui Blaga nu trebuie să fie universal, în sensul imperial al catolicismului, ci intemporal și cerese, ca Ierusalimul ortodoxiei, care — în nici un caz — nu s-a refugiat în fundațiile « Gîndirii »” (221).

Aluzia la „Gîndirea”, dincolo de sensul ei malițios, cuprinde o semnificație mai adîncă; ea intenționează, pe de o parte, să-l scoată pe Blaga de sub obrocul tradiționalismului convențional, pe care poetul însuși îl repudiasc categoric, iar, pe de altă parte, să acrediteze un model de poezie intemporală și, am adăuga, a-spațială. Precizări suplimentare în legătură cu statutul unei asemenea poezii ne sînt furnizate în articolele Moréas și Rimbaud. În cel dintîi, poetul pledează pentru „o poezie eliberată de legăturile timpului și ale spațiului, avînd drept cadru adevărat acel « topos atopus » al anticilor” (261). Pentru a crea o asemenea „poezie absolută” — scrie Barbu — Moréas a trebuit să realizeze „nu numai o medie lingvistică, ci o savantă medie a tuturor emoțiilor care au răscolit inima omenească de la greci încoace...” (261). Este vorba, așadar, de o „reducție” a conotațiilor, o „exhaustiune” a condiționărilor spațio-temporale, printr-o poezie care — ne spune Barbu despre Rimbaud, de data aceasta — „nu mai este analiza modurilor viziunii sau ale sentimentului, ca în literatura curentă”, ci o cale de depășire a stadiului descriptiv, a

¹⁵ E. Husserl, *Idées* ..., p. 182—183.

„atitudinii naturale”, tinzind „spre anume generalitate și valabilitate atotputernică” (243).

Idealul unei poezii cu o astfel de valabilitate este întrezărit în *oda pindarică*, într-o reînviere a mitului și spiritualității vechii Helade. Nu e vorba însă de Grecia academică și decorativă a parnasienilor sau a lui Ménard, după cum nici de cea dionisiacă a lui Nietzsche, ci „de o Grecie, simplă ipoteză morală, din care derivă o normă de civilizație și creație” (176). Printr-un soi de *epoché*, deci, poetul depășește cele două ipostaze contingente ale Heladei și încearcă să ne impună un gen de spiritualitate atemporală al cărei ultim avatar îl recunoaște în „pitorescul și umorul balcanic”, astfel încît „...întregul periplu prin Atena, Alexandria (...) și Isarlik se rezolvă într-o încercare de a conferi poeziei un plan mitic-ideatic ideal, de a vedea în *starea de Heladă* (...), ca și în «starea de geometrie», echivalentul unor stări absolute ale intelectului și viziunii”¹⁶.

Precizînd că gîndirea greacă s-a exprimat nu numai mitic, în fabule, ci și în teoreme, Ion Barbu concludе implicit că drumul de acces la cultura Heladei nu este în mod obligatoriu Homer, cită vreme „Geometria greacă e o poartă mai largă, din care ochiul cuprinde un peisagiu auster dar esențial” (378). *Esențialul auster*, expurgat, prin „exhaustiune”, de orice reziduuri alogene, semnifică, așadar, acel „semn al minții”, polul nicio-dată atins al mării poezii, ce scapă determinărilor de spațiu și timp, proiectîndu-se pe un plan de spiritualitate în raport cu care literatura curentă, tradiționalistă sau de altă natură, supusă timpului, face o palidă figură de „altoj neprins”.

Pledînd cu atita fervoare o poezie a esențelor, în care lumea, epurată de scoria accidentalului, se sublimează într-un spațiu noetic, Ion Barbu nu formulează numai un deziderat teoretic, interesant desigur și acesta, ci articulează implicit o propedeutică la propria sa creație poetică, ne sugerează o posibilă cale de pătrundere la sensurile încifrate în simbolurile poeziei sale. Cum însă cercetarea de față s-a vrut doar un preliminar teoretic la un examen *posibil* al operei barbiene, vom ilustra doar cu un singur exemplu gradul de funcționalitate al demersului propus, care — subliniem — nu reprezintă decît una din multiplele soluții interpretative ce-i stau exegețului la îndemînă.

Iritat de convenționalismul poeziei tradiționaliste, în care pitorescul și amănuntul decorativ compromis orice șansă a spiritului de a se manifesta, Barbu, aparent paradoxal, cultivă, el însuși, o poezie de umor și pitoresc balcanic, cu intenția mărturisită, e drept, de a impune o „mai dreaptă cînstire a lumii lui Anton Pann”. Numai că acest univers pestriț, amestec ciudat și seducător de aspecte tragice și hilare, de fast și mizerie orientală nu e evocat doar ca o sursă de delicii olfactive sau vizuale, nici ca pură nostalgie a unei realități circumstanțiate geografic și istoric. Căci Isarlikul este o cetate

La vreo Dunăre turcească,
Pe șes vîșted, cu tutun,
La mijloc de Râu și Bun ...

nefixată, prin urmare, în coordonate ferme de spațiu și de timp, fără un referent în planul realității obiective.

¹⁶ N. Balotă, *op. cit.*, p. 83.

În ciuda detaliilor de o plastică și viguroasă concretă, mai cu seamă în *Nastratin Hoge la Isarlık*, sentimentul pe care-l încercăm la contactul cu această Turcie ce strălucește fabulos „într-o slavă stătătoare”, este acela de învăluitoare „frumusețe canonică”, adică avem conștiința nu a prezenței unei Turcii concret-istorice, ci a schemei sale ideale, „simplă ipoteză morală, din care derivă o normă de civilizație și creație”. În această epură ideală a Isarlikului Barbu încearcă să descopere „o ultimă Grecie”, avatarul unei spiritualități care, prin geometria ei, mai ales, se va constitui într-un model și normă ideală, dincolo de spațiu și timp, pentru morala și civilizația întregii umanități. Astfel, cu toată impresia de „realism”, sugerată copios de avalanșa amănuntelor pitorești, scoase parcă dintr-un imaginar și poetic bazar oriental, poezia lui Barbu nu ni se propune ca un text mimetic căci, lipsindu-i referentul, își pierde statutul de *analogon* al unei realități existente obiectiv, devenind simbol și solicitând, în consecință, un alt gen de lectură. Înregistrăm aici o subtilă dialectică a formelor de expresie, pe care o examinează Gabriel Liiceanu într-un temeinic studiu aplicat la artele plastice, dar cu o incontestabilă valabilitate și în sfera literaturii¹⁷.

Analizind cu ascutită rigoare specificul operei mimetice în comparație cu cea simbolică, cercetătorul reține, între altele, necesitatea prezenței conținutului mimetic într-o operă simbolică sau, în termenii săi direcți: nu există operă simbolică fără un „preliminariu mimetic”. În cazul operei mimetice însă lectura se limitează la semnificantul iconic, sfârșește adică tocmai acolo de unde abia începe lectura operei simbolice, căci statutul acesteia din urmă postulează existența unor semnificații transmimetice. Altfel spus, imaginea își pierde valoarea în sine, se degradează treptat și coboară pînă „la rangul de vehicul sensibil al unui meta-sens (...). Elementul fizic nu există decît în vederea unui sens metafizic”¹⁸. Practic, deci, se poate spune că opera simbolică, deși își are promisiile în realitatea concretă, se desăvîrșește în dauna acesteia; scopul ei ultim este nimicirea concretului, „făcînd să apară abstracția din însuși spectacolul acestei nimiciri”¹⁹.

Din această dialectică a mimeticului și-a simbolicului putem deduce ușor mecanismul unui gen de „reducție fenomenologică”, intrucît concretul este doar „pus între paranteze”, fără să dispară efectiv, de vreme ce, cum s-a văzut, i se recunoaște rolul absolut de premisă a simbolicului. Întoarcerea la lucruri, la fenomenal este indispensabilă pentru constituirea operei simbolice a cărei dublă întemeiere consistă în „nevoia de a vizualiza abstractul” și, simultan, în „nevoia de a transcende sensibilul”²⁰. Să nu uităm că Barbu însuși îl elogiase pe Blaga tocmai pentru că acesta intuise principiul poeziei într-o „spiritualitate a vizualității”.

¹⁷ G. Liiceanu, *Geneza și structura simbolului în artele plastice*, în „Studii și cercetări de istoria artei” -- Seria artă plastică, tomul 25, 1978.

¹⁸ *Ibid.*, p. 106.

¹⁹ *Ibid.*, p. 120.

²⁰ *Ibid.*, p. 119.

Așadar, aplicind cele spuse mai sus la poezia lui Ion Barbu, vom constata că *preliminariul mimetic* nu face decit să consolideze semnificația Isarlikului ca „simbol (cel mai cuprinzător) al dorinței de fixare geometrică a spiritualității”²¹. Ar mai fi de adăugat faptul că fenomenul studiat aici nu este specific doar artei lui Barbu ci — după remarca lui Robert Klein — artei contemporane în general, în măsura în care aceasta, abolind referentul printr-o dizlocare a concretului (a figurativului, în artele plastice), practică o fenomenologie care se ignoră²².

În concluzie, acordind poeziei autentice o anume transparență noetică și postulind înțelegerea actului poetic în sine ca purificare în spirit a lumii „naturale”, Ion Barbu își dezvăluie afinități profunde cu modul fenomenologic de gândire, sugerindu-ne totodată un posibil, și, se pare, fertil model de analiză pentru propria sa creație poetică.

²¹ D. Teodorescu, *op. cit.*, p. 84.

²² Cf. Robert Klein, *Forma și inteligibilul*, vol. II, Ed. Meridiane, București, 1977.

ÎNSEMĂNĂRI DESPRE TEATRUL LUI LUCIAN BLAGA

VIVI GHEORGHIU

Tăcerea, tăcerea vecină cu uitarea nu s-a așternut peste teatrul lui Lucian Blaga. Se pare chiar că acum, la mai bine de o jumătate de veac de cînd au fost gîndite poemele dramatice, dense, grele de sensuri, găsesc ascultare. A fost nevoie de timp ca scena să le descopere adevăratele valențe și să le întoarcă spre meditație publicului.

S-a vorbit de expresionism, de personaje simbol în teatrul lui Blaga. Dar în cazul de față acesta vine din interior, este o urmare a structurii și formației lui. Tot ceea ce realizează poetul are o notă specifică, aparte, este adînc ancorat în spiritualitatea românească și de aceea greu de încadrat într-un curent.

Blaga preia motivele cu o mare libertate. Pe manuscrisul din 1921 al piesei *Zamolxe*, nota: „O lămurire pentru cetitor: istoria ne-a păstrat aproape numai numele acestui profet trac. Religia lui Zamolxe și anecdota în jurul căreia se țese acțiunea acestui mister nu sînt prin urmare decît o creație a autorului”.

Și totuși, Mircea Eliade, pe baza unor texte din Herodot, Strabon sau Hippolit, aduce destule date despre acest profet și zeu. Imaginea este diferită de la un istoric la altul, uneori chiar contradictorie.

Acțiunea din *Zamolxe*, ca și cea din *Arca lui Noe*, se petrece într-un spațiu tipic românesc. Ținutul este deluros, cel din imediata apropiere a muntelui. Colinele sînt împinzite de livezi, dar mai ales de viță de vie încărcată de rod. Numele lui Dionysos nu apare nicăieri, dar se impune cu evidență printre vasele de lut pline cu must sau coșurile cu struguri „din cale-afară de mari”. Zeul, despre care se spune că își are obîrșia în ținuturile Traciei, este sugerat de peisaj, ca și de exaltarea ciudată a oamenilor locului, capabili de trăiri excesive.

Despre Zamolxe nu știm nimic, el nu are biografie omenească, el e profetul. Ni se spune doar că a fost lovit cu pietre într-o livadă, atunci cînd propovăduia norodului o nouă credință.

Dacă *Zamolxe* apare într-un moment de criză, de slăbire a credinței poporului său în vechii zei, în viziunea lui Blaga acciași cu ai bătrînei Elade, străini ca limbă și ca spirit, „mușegăiți de veșnicie”. Preoții slujesc „vicleane temple văduvite de credință”, compensînd prin ritual arderea mulțimii. După Blaga, spiritului românesc îi e propriu un amestec de panteism și creștinism blînd, supus legilor naturii, aproape eretic, oricum departe de dogmă.

Cu ușoare modificări, această credință apare și în spovedania Moșneagului, ereticului din *Tulburarea apelor*, piesă a cărei acțiune se petrece în Transilvania secolului al XVI-lea. Această înfrățire dintre spiritual și organic, dintre viață, trăire și aspirație spre transcendent, Blaga o atribuie permanenței spiritului românesc.

Zamolxe își „vede” soarta care-l scoate din contemplare și-l duce spre acțiune. Ea îi apare-ntii ca un moșneag care-și bea cupa cu cucută ca să-i împrăstie-îndoiala, apoi ca un tânăr încoronat cu spini care-i anunță clipa și, în sfârșit, ca un ars pe rug care nu-l lasă să se oprească la jumătatea drumului. Zamolxe are putere să-și dărime propria-i statuie, s-o prefacă în bucăți, în pietre cu care mulțimea, infuriată de profanare, îl va omori.

Dramatismul faptelor aduce în spectatorul modern acea stare particulară pe care o simțeau cei vechi la reprezentarea unei tragedii antice, catharsisul, purificarea prin milă și frică, prefigurare a morții tragice din final, pentru ca renașterea să se producă în alt mod, la alte dimensiuni. Replicile sînt dense, grele de sensuri. Blaga, mare poet, capabil să plasticizeze ideile cele mai abstracte, este în același timp de o extraordinară luciditate atunci cînd prezintă paradoxurile istoriei.

În opera literară, filosoful gîndește atît mitic cit și magic, are loc o concentrare a mijloacelor artistice în cadrul aceleiași opere, o contopire de procedee care face să apară împreună noțiuni pe care teoreticianul culturii a înțeles să le separe, să le precizeze sensul diferit. În *Zamolxe*, pe lîngă mitul principal asistăm la o explozie de alte mituri, care se completează pentru a contura o lume, o lume păgînă, sălbatică, stranie, plină de mister.

Dacii vedeau moartea ca pe o eliberare, o reîntoarcere pe un tărîm fericit, de aceea boceau la nașterea unui prunc, în schimb rideau în hohote cînd vreun flăcău, în joacă, pierdea înțepat într-o sulită. (Izvoarele istorice, relativ tîrzii, vorbesc de moartea rituală a unui tânăr, — din patru în patru ani — trimis drept mesager la Zamolxe).

Blaga, cu mijloacele artei, încearcă o reconstituire a fondului etnic dac, preroman, fără de care poporul nostru nu poate fi înțeles în ceea ce are el specific, aparte. Coboară în straturile cele mai adînci ale spiritualității colective.

Meșterul Manole are ca punct de plecare un mit străvechi, acela al jertfei, al sacrificiului care stă la baza oricărei construcții durabile. Piatra și lemnul au nevoie de un „suflet” ca să se lege, să dăinuie în timp.

Încă de la popoarele iudaice se pomenesc de obiceiul singeros al îngropării unui nou născut la temelia casei, gest care ar aduce prosperitate și noroc.

Mircea Eliade consideră că legenda ar putea fi o variantă a miturilor cosmogonice, „care explică creația prin moartea unui Uriaș primordial (tip Ymir, Purușa, P'an-Ku) : organele lui dau naștere feluritelor regiuni cosmice”¹.

Îngroparea unei ființe vii în zid se pare că s-a practicat și în Egipt, Roma antică, Africa, Polinezia, pînă și la clădirea marelui templu mexican

¹ Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Gengis-Khan*, București. 1980, p. 187.

al lui Huitzilopochtli, dar numai în sud-estul Europei mitul s-a cristalizat în balade, în opere de artă.

La noi, motivul apare obsesiv în diverse zone folclorice ale țării și are mai multe variante. El se impune ca o permanență atît în literatura populară, cit și în cea cultă, pentru că mai toți marii scriitori au fost atrași, fie să-l interpreteze, fie să-l transfigureze în creații autonome.

G. Călinescu (ca și Caracostea de altfel) îl consideră „mitul estetic național”.

Aproape toți folcloriștii și cercetătorii care au comparat diversele balade bulgare, sirbești, albaneze, grecești, maghiare sau aromâne, chiar dacă n-au căzut de acord asupra superiorității artistice a uneia sau alteia au constatat caracterul metafizic al celor românești.

Într-un studiu teoretic, Lucian Blaga făcea următoarea remarcă : „Într-un loc, jertfa umană trebuie să se facă pentru o cetate, în altul pentru un pod, în altul pentru un oraș, în altul pentru o cetățuie de apărare. Numai poporul românesc a crezut că jertfa ține cumpăna unei fapte cerești. Meșterul Manole își jertfește soția pentru o biserică. Iată o sublimare „sofianică” a străvechiului motiv de aproape incredibilă cruzime”².

În balada populară, în toate variantele ei, importantă e creația, Minăstirea Argeșului, nu artistul.

Odată opera înfăptuită, autorul ei poate să moară, chiar trebuie să moară, pentru a nu mai înfăptui niciodată ceva de o asemenea strălucire.

Dar, ca și în cazul *Lucașfărului* eminescian, modelul folcloric este doar un punct de pornire spre altceva. Blaga transfigurează materialul potrivit propriei viziuni și structuri. Accentul se schimbă, piesa devine o dramă a creatorului, o tragedie a omului de artă care pentru a-și îndeplini chemarea jertfește conștient totul.

Sacrificiul nu este senin, Manole nu se supune orbește unui destin implacabil. În baladă, revine ca un leitmotiv caracterizarea : „Și Manole zece, / care mi-i întrece / stă inima-i rece”.

În viziunea lui Blaga, Manole nu este rece. El e un om al Renașterii, chinuit de toate întrebările și de toate îndoielile referitoare la Dumnezeu și lume. Iubește viața pentru că Mira nu e numai soție, principiu feminin, deci cealaltă jumătate a întregului, ci e simbolul bucuriei lumii, a tot ceea ce este firesc și dă lumină existenței.

Manole este de o luciditate tragică. Timp de șapte ani încearcă să ridice biserica prin mijloace omenești, prin calcule și măsurători, refuză magia, albă ori neagră. O împotrivire cosmică îi zădărnicește însă intențiile. Din adîncurile pămîntului, puteri fără noimă gîlgîie fără încetare, „stihii frecate una de alta și pietre sfărîmate în fălci subpămîntene”³ îi dărimă zidurile și visul, biserica nu se mai înalță.

Meșterii lucrează zadarnic de șapte ani (Marele Anonim a făurit lumea în șapte zile), timp în care au avut loc șaptezeci și șapte de prăbușiri. Efortul uman ajunge la limita răbdării, a puterii de rezistență, trebuie să se întîmple ceva.

² Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, București, Editura pentru literatură universală, 1969, p. 177—178.

³ Lucian Blaga, *Opere*, vol. 4, București, Ed. Minerva, 1977, p. 388.

Nici descîntecele, nici rugăciunile n-au folosit. „Femeile noastre au ieșit lingă rîu la miezul nopții și au stîns luminări în apă pentru a dezlega blestemul, dacă e blestem”⁴.

În satele din împrejurimi se petrec tot felul de lucruri ciudate. „copiii nu mai cresc și țîța femeilor nu mai dă lapte”⁵. Pentru a înfrînge împotrivirea strigoilor nelinștiți, „au dezgropat cimitirul și... au dat drumul sîrierilor pe Argeș”⁶.

Plutește o atmosferă sumbră, accentuată de amestecul dintre real și fantastic. Acest amestec între natural și supranatural, între faptele omenești de fiecare zi și cele aparținînd altei lumi dăinuie tot timpul.

Zidarilor, cînd se hotărîsc să săvîrșească păcatul cel mare, li se arată un semn, între ei cade o umbră, umbra bisericii care arată că fapta le-a fost primită.

Găman este un vizionar, el știe dinainte mersul întîmplărilor și căile sortii și le acceptă fără împotrivire. Deci fabulosul, fantasticul potențază tot timpul acțiunea.

Călugărul Bogumil e cel care îndeamnă la faptă: „Manole, fă-ți cruce largă și picură-ți pe inimă ceara aceasta topită: numai jertfa cea mare mai poate să ajute”⁷.

El privește totul în perspectiva veșniciei, trupul e „riia sufletului”, hărăzit să piară, pe cînd creația va dăinui în veci.

Manole se opune cu mintea și simțirea: „A fost odată săpat în piatră: să nu ucizi. Și alt fulger de atunci n-a mai căzut să șteargă poruncile”⁸.

Încearcă să se împotrivească și cerului și iadului, pentru că nu știe care din ele îi stă împotrivă. Starețul, pe care nu întîmplător îl cheamă Bogumil (bogomilismul la un moment dat a avut o largă răspîndire în sud-estul Europei, fapt care se reflectă în creațiile noastre folclorice legate de facerea lumii), îi picură îndoiala în suflet: „Și dacă întru veșnicie bunul Dumnezeu și crîncenul Satanail sunt frați? Și dacă își schimbă obrăzarele înșelătoare și nu știi cînd e unul și cînd e celălalt? Poate că unul slujește celuilalt. Eu, stareț credincios nu spun că este așa, dar ar putea să fie”⁹.

Numai patima creației este mai puternică la Manole decît rațiunea. Pentru că se îndoiește, încalcă porunca religiei care îi cere să creadă fără să cerceteze.

În *Ființa istorică*, Blaga definea „omul luciferic, adică acele om care începe să trăiască în orizontul misterului și pentru revelare”¹⁰.

Blestemul lucidității îl face să sfideze cerul cu întrebările lui: „Jertfa aceasta de neînchipuit — cine mi-o cere. Din lumină, Dumnezeu nu poate s-o ceară, fiindcă e jertfă de singe; din adîncimi, puterile necurate nu pot s-o ceară, fiindcă jertfa e împotriva lor”¹¹.

⁴ *Idem*, p. 386.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Idem*, p. 390.

⁸ *Idem*, p. 387.

⁹ *Idem*, p. 392.

¹⁰ Lucian Blaga, *Ființa istorică*, Cluj-Napoca, Ed. Dacla, p. 222.

¹¹ Lucian Blaga, *Opere*, vol. 4, ed. cit., p. 392.

Manole cedează numai atunci când nu mai are scăpare, când cercul se strînge și solia lui Vodă le spune că nu mai au de ales. Vodă nu mai așteaptă, ar rămîne de pomină în cronici. Pînă și horoscopul de la Curte îl condamnă: „ești în primejdie pentru neamul femeiesc... va trebui să fii isteț ca șerpii, dar blîndețea trebuie s-o lași porumbilor”¹².

La gîndul că vor sfîrși în batjocură, că nu vor înălța nimic, acum, cînd toată țara îi privește, Manole le cere jurămintul. Va fi îngropată în zid prima care va veni: „Soție care încă n-a născut, soră curată, fiică luminată”.

În viziunea lui Blaga, femeia jertfită este de o extraordinară puritate și bună intenție. Ea nu e nici roaba îndatoririlor ei (în balade aduce mincare), nici mamă care trebuie să-și alăpteze copilul.

Mira vine la zid pentru a împiedica o crimă. A auzit că vor să îngroape pe cineva și încearcă să scape pe bietul hoinar rătăcit sau ciobanul pribeag care ar fi putut nimeri prin aceste locuri lipsite de noroc. Ea e convinsă că totul e un joc. Printr-o zidire de formă ar înșela soarta, cărămizile n-ar mai cădea și cel care ar fi trebuit să moară ar fi cruțat.

Ființa ei e numai zîmbet, prezența — o lumină, feminitatea, tulburătoare.

Pînă în ultima clipă, femeia de la miazăzi nu crede, nu poate să creadă că cineva ar putea să fie atît de crud încît s-o îngroape de vie.

Manole o zidește ca în transă. Mai tirziu, nici nu-și va mai aduce aminte, un timp. De-abia cînd nu mai este nimic de făcut, meșterul se revoltă, încearcă să spargă zidurile, să dărîme totul. Vaierul îi stăruie în urechi, nu-i dă pace.

Manole este o victimă a destinului său: „Doamne, pentru ce vină neștiută am fost pedepsit cu dorul de a zămisli frumusețe? ... Că patima aceasta, coborîtă de aiurea în om e foc, ce mistuie și preajină și purtător. Și e pedeapsă și blestem”¹³.

Din punct de vedere al stăpînirii, el este o unealtă, mijlocul prin care se ajunge la o înfăptuire, comparat într-un loc cu măscăriciul Curții.

La Blaga, poetul face din *Meșterul Manole* o dramă a condiției omului de geniu: „Înfăptuirea bisericii cere tot, și te duce de-a dreptul în moarte sau sărăcie, în cer sau nebunie”¹⁴.

În final, el nu este ucis de un domnitor orgolios. Manole își pune singur capăt zilelor. A dat tot ce se poate da. Este brusc îmbătrînit și secătuit, viața lui nu mai are nici un rost. Cineva spune în final: „Doamne, ce strălucire aici și ce pustietate în noi”¹⁵.

Blaga renunță la mitul lui Icar tocmai pentru că intenția lui este alta.

Domnitorul nu mai este Negru-Vodă, el este Vodă, și trăiește într-un „timp mitic românesc”. Este conștient de valoarea înfăptuirii și îl absolvă de vina de a fi ucis.

¹² *Idem*, p. 421.

¹³ *Idem*, p. 495.

¹⁴ *Idem*, p. 505.

¹⁵ *Ibidem*.

„Pentru tine, în ziua aceea, arhanghelul nu va trebui să-nșele la cântar, ci va pune pe tipsia din stînga a cântarului toate păcatele tale, iar pe cel din dreapta biserica aceasta. Spre stînga, limba nu se va apleca”¹⁶.

Se renunță la tot ce e epic, exterior tragicului personajelor. Constează doar esența miticului.

Locul de mănăstire e deja ales la ridicarea cortinei, iar în final zidurilor nu li se mai ridică schelele, obligîndu-i în acest fel să cadă, zdrobiți, la pămînt.

Singurul care moare e creatorul, Manole, care se aruncă de pe acoperiș, nu înainte însă de a se fi certat cu cerul, trăgînd nebun clopotul cel mare, nici de a fi îngenunchiat spre răsărit.

Rostul lui s-a sfîrșit. Nu are nevoie de judecata boierilor și călugărilor, are putere să se pedepsească singur.

Apare în *Meșterul Manole*, ca și în alte scrieri ale lui Blaga, dubla condiție a creației. Orice operă adevărată implică atît forțe divine cit și demonice. Nota faustică este evidentă.

Celelalte personaje nu fac decît să ajute la împlinirea unui destin. Cei nouă zidari au nume, îi cheamă Simion, Gheorghe, sau Petru, dar nu sînt individualizați. De cele mai multe ori sînt numiți cu cifre: primul, al patrulea, al cincilea. Manole e cel care le transmite focul creației, fără el ei nu înseamnă nimic: „Nu vom ști cum să ne mai găsim un loc în viață, vom rătăci din loc în loc”.

Sînt oameni și sînt răi. Înainte ca Mira să apară lingă zidurile care nu voiau să se înalțe, îl acuză pe meșter de a-i fi înșelat, se vor dezlegați de jurămint, iar mai apoi îl silesc pe Manole să-și țină făgăduiala, îl strîng ca într-un cerc, pînă cînd tinăra femeie își descaltă sandalele și acceptă să „se joace”.

Găman este o apariție bizară, bătrîn ca timpul, aproape de forțele telurice. În haina lui de lînă, ca un cojoc, doarme „cu urechea pe sorbul pămîntului”.

El este un vizionar, vede ce nu se vede și cunoaște dinainte ceea ce se va întîmpla, fără să poată schimba nimic din ceea ce soarta a hotărît. Pe Mira o numește „înger”, pentru că el știe ce o așteaptă.

Tonul este cînd biblic, cînd păgîn.

Limbajul, de o mare forță, are o sonoritate de descîntec, de rugăciune și de blestem totodată.

Așa cum am mai spus, cifra șapte apare obsesiv. Meșterii clădesc de șapte ani. Zidurile se prăbușesc de șaptezeci și șapte de ori, iar mai apoi, pereții se înalță în șapte zile.

Meșterul Manole este o culme în teatrul lui Blaga și o capodoperă a literaturii.

Cu voia sau fără voia poetului, *Avram Iancu* este o dramă istorică, dar nu numai atît. Blaga a intenționat altceva decît o reflectare în imagini a unui moment cheie dintr-o cronică.

Avram Iancu este un erou național, cîntat în balade („Pe dealul Feleacului / Trec carăle Iancului”), devenit simbol al încercării disperate a românilor din Ardeal de a-și păstra coordonatele etnice.

¹⁶ *Idem*, p. 497.

Iancu nu este un personaj, ci o personalitate, vie încă până astăzi în sufletele moșilor din Apuseni și tocmai de aceea greu de introdus în literatură.

Și Blaga, ca și Goga și alții, s-a făcut purtătorul de cuvânt al destinului unui neam, sortit veacuri în șir să-și apere ființa și limba, să viețuiască prin rezistență surdă sau împotrivire fățișă tuturor încercărilor de deznaționalizare forțată.

Blaga încearcă o demitizare și o esențializare, o viziune trans-istorică în același timp.

Umilințele i-au adus pe moși la capătul răbdării. Un mocan este arestat și lovit sub acuzația că ar fi instigat la răzmeriță: „A dat strigăt în țară, că ălui de omoară un grof i se iartă șaptezeci și șapte de păcate”¹⁷.

Băieșul care asista la scenă simte că evenimentele se precipită: „c-am fost puși la muncă și mai grea, să măcinăm piatra zi și noapte. Tot aurul spălat ia drumul peste munte”¹⁸.

Aroganța jandarmilor unguri este fără margini: „Nu știți vreo româncă, fetelor. Uitai să vă-ntreb. Se caută o doică pentru purceii grofului Teleki”¹⁹.

Poporul dorește un izbăvitor. Apariția lui Iancu este pregătită de o așteptare generală aproape mistică, ca aceea de dinaintea venirii Mintuitorului sau a profeților. Oamenii vor să se împlinească o minune, sint dispuși să creadă orice: „Toate păsările dorm / Numai una n-are somn / Cată să se facă om”²⁰.

Mai în glumă, mai în serios se închină acvilei și intrarea bruscă a lui Iancu în scenă nu mai miră pe nimeni:

„Ați fost mai mulți decît ei, pînă cînd mai răbdați?” Este comandantul firesc, neales de nimeni, dar recunoscut ca atare. Cătreieră munții cînd pe capul lui s-a pus un preț mare — „o mie de zloți” — și nu se teme să intre la Erji, într-o circumă ungurească. Participă la Sibiu la o adunare a Comitetului Național Român care după nesfîrșite dezbateri hotărăște... trimiterea unei delegații la Viena. Bătrînii cărturari vor să îl asigure pe împărat „de toată credința, pe care nimic nu o va zgudui și nimeni nu o va clătina”²¹.

În 1848, Europa este în fierbere și popoarele imperiului multinațional se mișcă și ele: „Ungurii s-au răscolat împotriva împăratului. Le cunoaștem scopurile, că ei nu se sfîșie să le strige în toate vînturile”²². Lupta are mai mult un caracter național decît social. Iancu simte că evenimentele cer altceva decît ascultare și supunere, că drepturile trebuie cucerite, că numai armele îi mai pot salva din cereul de forțe dezlănțuite în jur:

„Trăim în împărăția morții, domnilor — unde nu hotărăsc bunele cuvînturi, pe care v-ați adunat să le lăudați, ei poruncile singelui care se apără!... — am văzut hambare arzînd, cocoși în flăcări pe crucea case-

¹⁷ Lucian Blaga, *Opere*, vol. 5. ed. cit., p. 109.

¹⁸ *Idem*, p. 108.

¹⁹ *Idem*, p. 111.

²⁰ *Idem*, p. 107.

²¹ *Ibidem*, p. 134.

²² *Ibidem*.

lor... sate întregi numai scrum... sau punem pumnul în pieptul furtunii, sau pierim”²³.

Comitetul îl consideră ambițios și „fără măsură”, și-l exclude. Sosirea jandarmilor și arestarea tuturor membrilor, în afară de Iancu care plecase, îi dă acestuia dreptate și scena se termină printr-o adeziune colectivă: „Trăiască Iancu!”

Iancu obține un lanț de victorii: „De la Abrud la Aiud, de la Aiud la Turda, de la Turda la Cluj și mai departe”.

Cu motii lui a împrăștiat „gărzile ungurești, care țineau sub teroare și foc Ardealul”. Jandarmii care l-au urmărit sînt acum în mîinile lui, vinovați de-a fi împușcat fără judecată tot ce le-a ieșit în drum.

Locotenentul Schuler vine să-i mulțumească în numele trupelor imperiale și, pentru că răsculații unguri sînt învinși, le cere să depună armele:

„Întîia fază a pacificării e încheiată. Acum urmează a doua: dezarmarea moților”²⁴.

Iancu refuză, cu riscul de-a fi considerat rebel, el simte că lupta nu s-a sfîrșit și evenimentele îi dau dreptate.

În 1849 moții se apără cu încăpăținare, închiși în cetatea lor de piatră. Ungurii le întind o cursă și-l folosesc drept momeală pe Dragoș, român ajuns deputat la Pesta și prieten cu Kosut Laios. El vine cu promisiunea ca, pe durata tratativelor, focul să înceteze. Solia lui de pace este democrată, el încearcă să-l convingă pe Iancu de bunele intenții ale ungurilor: „Kosut e suflet mare. Vă dă cuvîntul că, odată pacea statornicită, veți fi întru toate deopotrivă cu toți cetățenii”²⁵.

Întîlnirea nu este numai între două personaje, ci și între două soluții posibile.

Iancu îi permite să vorbească norodului la Cîmpeni, poporului care nu vrea să-și părăsească limba, chiar dacă „Dumnezeu a încurcat limbile în Babilon — ca pedeapsă și blestem pentru trufia omenească!”²⁶

Hotărîrea lui Iancu e îndrăzneță: „I-am dat prilejul să se pătrundă de credința moților și moților prilejul să vază un popîndău denaturat. A fost cu cîștig și de o parte și de alta!”²⁷

Rezistența mocanilor este instinctivă și generală. Ei nu se lasă convinși de discursuri. Oratoria lui Dragoș îi umple de scîrbă și fapte le dau dreptate.

În vremea asta, „Hatvani a cuprins Abrudul” și solia a fost doar o cursă, un truc. La sunetul de alarmă al tunicelor de pe virfuri, Dragoș este ucis de mulțime și moții continuă lupta, cu mari sacrificii. În jurul lui Iancu sînt numai morți. „Nu noi am dorit să cadă la pămînt făptura omului, nici să muște muntele de durere! / Nu noi am dorit să plutească morții pe riuri! Nu noi am dorit!”²⁸

Odată cu sfîrșitul luptelor, istoria și-a spus cuvîntul și de acum începe tragedia eroului.

²³ *Idem*, p. 140.

²⁴ *Idem*, p. 153.

²⁵ *Idem*, p. 167.

²⁶ *Idem*, p. 178.

²⁷ *Idem*, p. 180.

²⁸ *Idem*, p. 198.

Amintirea lui Iancu, păstrată în conștiințe, rătăcitor prin munți și nebun, l-a zguduit pe Blaga. Pacea s-a încheiat de trei ani și situația românilor nu s-a schimbat. Dragoș avea dreptate. Franz Iozef nu și-a ținut făgăduiala față de Iancu, așa cum nici Iosif al II-lea nu și-a ținut-o față de Horea. S-au folosit de români într-un moment de criză a imperiului și i-au uitat apoi: „Împăratul vrea să fie lăsat în pace, și fără să clipească măcar ne-a aruncat, oase de ros, vrăjmașilor lui de ieri”²⁹.

Nici cînd văd, moții nu vor să recunoască că au fost simplii pionieri pe tabla de șah, victime ale unei politici imperiale. Nu este numai un eșec, este o dramă. Pentru că românii au crezut în împăratul luminat și l-au apărut cu singele. Pentru ei toate relele veneau de la nemeșii unguri, lacomi și aroganți, nu de la „Împărăție”. Se prăbușește o credință, un ideal, lumea nu mai are punct de sprijin: „În ce lume strîmbă, scrîntită și scelciată trăim dacă împăratul înșală?”³⁰

Iancu nu e un simplu conducător, el s-a contopit, trup și suflet, cu poporul său și eșecul cauzei înseamnă pentru erou prăbușirea lumii. Existența nu mai are nici rost, nici valoare, viața și-a închis porțile, nu-i mai rămîne decît să reîntre în cosmos, să rătăcească prin pădure pînă cînd se face pasăre.

Asta nu înainte de a fi încercat totul. Își convinge tatăl să vîndă singurul avut, casa părintească, într-o lume în care vagabondajul, lipsa unui adăpost înseamnă o rușine. Face asta pentru a-l aduce sus, în munți, pe împăratul în vizită prin Transilvania, ca să vadă cu ochii lui sărăcia cetății de piatră, pentru că Iancu mai are cîndoarea să creadă că din necunoaștere a realităților, făgăduielile date n-au fost ținute. Refuză decorația care i se acordă nu pentru că i s-a părut prea mică, nici măcar nu și-a dat seama de asta, ci pentru că aștepta altceva în urma luptelor: „...săraci noi n-am rivnit la belșugul celuiilalt. Flăminzi, noi n-am rivnit la pîinea aproapei. Noi ne apărăm numai ograda și sufletul și graiul și oasele și vecernia și utrenia și pe muma pămîntului”³¹.

Refuzul audienței se soldează cu „o catastrofă nevăzută, cu o catastrofă care are loc în sufletul meu”.

Înainte cu o zi nu s-a prezentat de față cu alți o sută la „audiență”, între atîția n-avea cum să spună ce avea de spus, iar acum, se lovea de ierarhie și protocol, ca de un zid. Încercînd să-l treacă, își dă seama că nu mai are nimic de așteptat, că toate au fost vorbe și așa vor rămîne, iar el, el este „un om cu sufletul ucis de făgăduieli prea înalte și neîmplinite”³². „Iancu cel adevărat a jertfit totul”, ceea ce rămîne în urma acestei experiențe este doar umbra lui. Eroul este o făclie care arde în temelii. Este una din acele apariții de excepție care se ivesc în momente cruciale, dotate cu o energie particulară. Dezinteresul, puterea de sacrificiu, forța cu care îi vrăjea pe cei din jur îi veneau de departe: „Din părinți și moși — ne-am mistuit cu toții pentru altceva, după nu știu ce îndemn înscris în făpturile noastre, c-am trăit numai cu picioarele pe pămînt, dar cu capul ridicat spre tărie și cu ochii în altă zare”³³.

²⁹ *Idem*, p. 200.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Idem*, p. 198.

³² *Idem*, p. 211.

³³ *Idem*, p. 202.

Omul de acțiune capabil să lupte săptămîni și luni în condiții de oboseală extremă este dublat de un visător, cîntăreț din fluier și vizionar.

Iancu este o victimă a ideii de absolut : „Pe tine nu te vindecă nici o dezamăgire ! Pe tine nu te vindecă nimic”. El nu se adaptează noilor situații, compromisurile, omenеști, nu-l ating. El a crezut. Nu moare violent, cu oasele zdrobite ca Horea, ci se stinge lent, rătăcitor și dez-nădăjduit.

La mai puțin de douăzeci și cinci de ani respinge mitul. La întrebarea lui Ilie, dacă e drept că s-a născut din vultur, nu pregetă să răspundă : „eu sunt din Vidra de Sus și am avut mamă, mamă cu meserie de mamă... Tata trăiește încă”³⁴.

Așa cum s-a mai spus, Blaga nu vrea să dea eroului alte dimensiuni decît cele pe care le-a avut. Avram Iancu nu poate fi comparat nici cu Mihai Viteazul, nici cu un alt domn al românilor, el face notă aparte în istoria noastră și în teatrul lui Blaga de asemenea.

Este și o demitizare și o esențializare a personajului. La remarcă lui Gratz, „Încă n-ai împlinit douăzeci și cinci de ani, domnule prefect, și ai intrat în legendă. Alții se căznesc optzeci de ani și nu intră nici măcar în istorie”, Iancu răspunde : „Legendele sînt morminte. Eu nu sunt încă la capătul drumului. Unde prind o legendă, o calc și o deschid ca un mormînt, să iasă din el căpitanul cel viu...”³⁵

Blaga nu este șovin, este numai patriot, trup și suflet cu ai săi. Erji, crișmărița unguroaică, nu pregetă să-l facă pe Iancu scăpat din calea jandarmilor, nici să-l anunțe la Cîmpeni că ungurii au trădat armistițiul și Hatvani a cuprins Abrudul. Întîlnirea din final, după zece ani este simbolică, cum simbolică este și apariția babei înarmate din actul întîi. Bătrîna este o întrupare a Mamei pădurii, muma românilor, „paznica lemnului, sfînta ciuberelor, norocul moșilor”³⁶.

Sfîrșitul tragic al eroului este atenuat numai de vorbele profetice ale Popei Păcală : „Las fiule, că împărăția care ne-a înșelat se va dărîma ca Babilonul ! În locul ei s-ar ridica aici împărăția noastră — o minune, numai lumină și numai a noastră !”³⁷

Anton Pann este ultima dramă a lui Blaga.

Din păcate, poetul n-a intuit esența personajului său, n-a reușit să surprindă balcanismul lui Pann, acea sevă pe care Ion Barbu a reluat-o altfel în *Isarlikul* său.

Anton Pann înseamnă o figură aparte în literatura română : „are meșteșugul inefabil al mășcăriei fine, al mirosurilor lingvistice tari”³⁸, cum spunea Călinescu.

Cunoscător al mai multor limbi, printre care și turca și rusa, nu numai cîntăreț de strănă dar și specialist în muzichie, proprietar de tipografie și autor al multor cărți bisericești și laice, pe care le-a răspîndit el însuși, împreună cu nevasta sa Catinca, în Muntenia și Moldova, în special prin minăstiri, Anton Pann a reprezentat un moment în cultura noastră.

³⁴ *Idem*, p. 151.

³⁵ *Idem*, p. 152.

³⁶ *Idem*, p. 192.

³⁷ *Idem*, p. 226.

³⁸ G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, București, Ed. Fundații, ..., 1941, p. 213.

Omul real se pare că a fost fascinant, a stat elinsuși, nu numai opera sa, între Orient și Occident (pe una din neveste a furat-o dintr-un schit). Gîndul îl plasează fără voie: „La vreo Dunăre turcească / Pe șes veșted de tutun / La mijloc de Rău și Bun...”³⁹

În cărțile lui, folclorul țărănesc, frust, succulent este amestecat cu motivele de circulație universală, preluate din cărțile populare sau uneori chiar din originalul cult, într-un tot organic.

G. Călinescu spunea că „*Povestea vorbei* este o comedie a cuvintelor pure și, în același timp, o comedie umană integrală, făcută din observații impersonale, stereotipe, cunoscute dinainte, surprinzătoare în totala lor lipsă de inedit, în rigiditatea lor chinezească persiflatoare, de înțelepciune milenară”⁴⁰.

Blaga n-a ținut cont nici de esența personajului, nici de biografia lui, Anton Pann e doar un „pretext”.

Din nou poetul alege datele potrivit propriei structuri și face din piesă o dramă a creatorului dintotdeauna, ars de un demon interior, inadapabil, chinuit. Blaga e prea pur, prea spiritualizat ca să ne convingă de dubla ipostază a personajului, vitalitatea debordantă care îl împinge spre mahalale și spre pahar pe de o parte și aspirația spre altceva, în cazul lui Pann nu sub forma pură, ci în acel amestec oriental de înțelepciune și joc de tragedie care se stinge în ris și se materializează într-un proverb.

Acțiunea dramei începe într-o circiumă „La povestea vorbei”. din Șcheii Brașovului, unde Anton Pann chefuiește cu Cocorandu, Bidu și Spuderca, strecurîndu-i Nușcăi, tinăra crișmăriță, la ureche glume fără perdea.

Cîntărețul de strănă de la „Sfîntul Nicolae” serie în taină versuri de amor pentru toți suspinătorii orașului, stihuri comercializate de Coana Safta, o grecoaică bătrînă care-l plătește cu mare zgîrcenie.

Pann își iubește romantic soția, Ioana, și fetița, și caută să le ferească de orice contact impur: „ca un vis aș vrea să treci prin lumea asta ... Lumină, numai lumină”⁴¹.

În ce-l privește însă, contactul cu viața este vital. „Pentru un poet nu există societate nepotrivită ! Putem noi oare, noi — neadormiții, chinuiții, nerăsplătiții luminii — să ne scutim de atingerile acestea cu tărîmurile cari ne strică pînă-n măduvă ? / Nici un cîntec și nici o înțelepciune n-ar ieși din strunele noastre dacă am ocoli atingerile !”⁴².

Mai departe, Blaga imaginează situații care ar putea fi atribuite teatrului romantic.

Curtenitor în vorbe după moda orientală. Pann este impușcat într-o noapte de tinărul gelos Napoleon Furnică.

Grav rănit, își găsește casa goală, pustie, pentru că Ioana și fetița îl părăsiseră.

Încercînd să-și publice stihurile, este înșelat de editor, scos dator și hărțuit de Ciurecu, proprietarul tipografiei, iar la urmă, amenințat cu judecata.

³⁹ I. Barbu, *Poezii*, București, Albatros, 1970, p. 217.

⁴⁰ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 214.

⁴¹ L. Blaga, *Opere*, vol. 5, *ed. cit.*, p. 391.

⁴² *Idem*, p. 392.

Protopopul Nicolae îl anunță că și-a pierdut și slujba la epitropie. Versurile în cinstea haiducului Groza îi aduc bănuiele din toate părțile.

Piesa e plină de travestiuri, măști și lovituri de teatru. Pînă la urmă, Pann se lămurește că Groza nu era altul decît ursarul de la circiumă, paznicul de noapte din Cetate și poștaşul Panțu, omul pașnic care îi aducea răvașele în fiecare zi.

Deznădăjduit, bolnav de moarte, vrea să participe la un ultim bal mascat, unde speră s-o întâlnească pe Catinca Stinghe, căsătorită între timp cu Furnică, pentru care a scris *Cîntecul mui*. Printre lume, o întâlnește pe Nușca, căreia-i destănuie ... marea lui dragoste, chinul pentru Ioana care acum era departe : „Știi cum o simt ? Ca un gol fără leac — un șuier de vînt !”⁴³.

Pe ea o vede și în frumoasa necunoscută care — altă lovitură de teatru — nu era Catinca, ci soția lui, adusă de peste munți de haiducul Groza.

Moare în brațele ei, înainte de a face ultimul joc, așteptat de Spuderea, Bidu și Cocoran.

Brașovul, orașul de care Blaga era legat cu atîtea fire, încă din anii de studiu, nu reușește să se închege în piesă nici ca atmosferă, nici în colorit. Lui Anton Pann i se atribuie destinul poetului romantic, mort de tînr : „în străfunduri n-am cunoscut decît suferința ... Gluma și risul meu au scintilărit cîte-o clipă peste un adînc de tristețe ... S-a întîmplat nu arar, să-ncerc o aventură sau alta, stăpînit am fost totdeauna numai de suferința iubirii unice care-mi devenea de neîndurat ...”⁴⁴.

Ca poet se simte chemat, ales, „se pare c-am fost născut” și înțelege să meargă pînă la capăt : „Inima mea e arsă”. E melancolic pînă și în circiumă. „Face un efort să iasă din sine” la chemarea tovarășilor de beție.

Piesa nu reușește să surprindă izul oriental al unei lumi, acel amestec care este împărăția lui Nastratin Hoge, cu toate că personajul, Anton Pann, spune la un moment dat : „și are să fie *Povestea vorbeii* o carte în care înțelepciunea se toarce singură ... Și vor suna vorbele precum galbenii zarafilor, cari stau cu șetrele în șir, schimbînd florini austrieci cu ruble rusești și cu parale otomane. Și *Povestea vorbeii* va fi hotarul dintre Apus și Răsărit !”⁴⁵



Încercînd o privire de ansamblu asupra dramaturgiei ni se dezvăluie că în retortele de alchimist ale lui Blaga s-au amestecat folclorul, cules de Pamfil sau luat de aiurea, cu mitul, păstrat de istorie sau creat de poet și filozofia, în scopul revelării printr-un alt mod de cunoaștere, specific artei, cunoașterea prin imagini.

La Blaga motivele se întrepătrund atît de intim (mitul apare mai peste tot) încît dramele nu se lasă împărțite fără rezerve în istorice, mitice ori de actualitate. Am putea doar spune că *Avram Iancu* este preponderent istorică sau *Cruciada copiilor* are ca punct de plecare un posibil fapt istoric.

⁴³ *Idem*, p. 464.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 476 — 477.

⁴⁵ *Idem*, p. 392 — 393.

Viziunea poetului își pune amprenta pe tot ce iese de sub pana sa. Renunțând deci la clasificări, am luat piesele în ordine cronologică : *Zamolxe*, 1921, *Meșteru Manole*, 1927, *Avram Iancu*, 1934, și *Anton Pann*, 1945.

Teatrul lui Blaga este o dezbateră de idei, realizată prin personaje care întrupează diverse moduri de existență posibile. Simbolurile țin loc de biografii și metaforele înlocuiesc de multe ori detalii de viață. Atmosfera este creată prin personajele care apar, dar mai ales prin cele care nu apar, aduse în scenă prin replică, sugerate.

Așa cum s-a mai spus la începutul studiului, poetul încearcă să prindă esența spiritualității românești, ceea ce aparține ca specific pentru colectivitatea noastră etnică, pornind de la premisele străvechi „traco-geto-dace”, cum le-a numit Iorga.

Blaga este însă și un mag, la al cărui semn văzutele și nevăzutele se amestecă, dezvăluind, pentru noi, ceva din lumina și taina acestei lumi.

REVISTA „CAPRICORN” CONDUSĂ DE G. CĂLINESCU

PETRE D. ANGHEL

Prima publicație condusă de G. Călinescu, „Capricorn” — revistă lunară de critică și literatură — a apărut la București în noiembrie 1930 și a avut o existență efemeră, doar două numere: noiembrie și decembrie 1930. Până la această dată, G. Călinescu colaborase la majoritatea ziarelor și revistelor importante ale vremii: „Roma”, „Universul literar”, „Sburătorul”, „Viața literară”, „Gîndirea”, „Vreimea”; redactase mai multe numere ale revistei „Roma”, inițiasse și condusesse împreună cu Gh. Nichita revista „Sinteza”, 1927. Ucenicise îndeajuns în cîmpul publicisticii încît să-și permită realizarea unei mai vechi dorințe: editarea și conducerea personală a unei reviste. Nevoia unei reviste proprii pentru un critic, unde să-și manifeste permanent magistratura critică fusese clar exprimată în „Vreimea”¹: „Primesc adesea manuscrise de începători, fie pentru a le citi și a-mi da puțina mea părere, fie pentru a le publica într-o mearcă iminentă revistă ce un critic de profesie ar trebui să poată să aibă”. Într-o astfel de revistă, e de părere criticul, „o pagină ... consacrată comentariilor și publicității, cu titlul de experiență a producțiilor ar avea o înaltă utilitate. Ar fi o cultivare lentă, cu înlăturarea febrei, a talentelor ...” În acest context „a și deschis mental o rubrică numită «Experiențe», pe care năzuiesc s-o dau publicității într-o oarecare revistă călăuzită de spirit critic”. Însemnările prevesteau viitoarea revistă ce-l preocupa și al cărei profil, parțial, îl și schițase. După cîteva săptămîni, tot în „Vreimea” (19 iunie) este anunțată apariția în toamnă a revistei „Capricorn”. Anunțul schițează în detalii profilul și programul viitoarei reviste de critică și istorie literară, ce-și propunea „ridicarea prestigiului criticii literare” și formarea unei echipe de croniciari permanenți. Ca urmare, o pagină va fi consacrată cercetărilor de istorie literară, alta va fi ocupată de critică și critica criticii. Celelalte pagini vor cuprinde: articole de estetică, studii despre istoria curentelor literare, însemnări despre cercurile literare (urma să apară evocarea *Vieții noi* de M. Cruceanu), autobiografii ale scriitorilor, rubrici de „critică estetică”, dar și de „critică tehnică”, aplicată, constînd în analiza unei opere literare pentru a evidenția „procesul dintre intenție și act”. O rubrică permanentă, intitulată „Experiențe”, urma să reproducă fragmente din operele începătorilor, „pentru a le înlesni debutul”. Ceea ce surprinde în urma parcurgerii acestei schițe de pro-

¹ *Critica visului*, „Vreimea”, III, 111, p. 4.

gram este profunda seriozitate și adinca maturitate cu care este gândită structura viitoarei reviste. Munca pentru editarea revistei îi absoarbe toate preocupările. Întîrzie colaborările la celelalte reviste. „Azi scriu articolul pentru revista mea”, îi scrie lui Camil Baltazar, motivînd întîrzierea articolului pentru „Vreamea”². G. Călinescu pregătea din timp publicitatea revistei. O confirmă paginile „Vremii”. În preajma apariției, intenționa să-i anunța sumarul și se adresează din nou lui Baltazar: „Îți dau sumarul, cu rugămintea de a-l pune în Vreamea”³. Sumarul n-a apărut. Probabil n-a mai fost trimis. Conducătorul „Vremii” l-ar fi reprodus imediat, era doar unul dintre colaboratorii de frunte, trecut în sumar imediat după director. Tot la rugămintea lui Călinescu, și în același scop, Perpessicius va reproduce sumarul primului număr în „Cuvîntul”, 7, nr. 1994, 8 noiembrie 1930⁴.

Revista, elegantă, de formatul unui caiet mare, cuprinzînd șaisprezece pagini numerotate în continuare (1—32), era ilustrată cu vignete sobre și discrete, scoase de director din cărțile evului mediu, pe care le folosisese și în „Sinteza” și le va relua mai tirziu în „Jurnalul literar”. Programul revistei, reprodus într-o coloană pe ultima pagină sub titlul *Redacționale*, în vecinătatea sumarului și a casetei redacțional-administrative, este mult mai redus în idei și proiecte, aproape de nerecunoscut, față de „schița” de program publicată mai înainte în „Vreamea”. În *Redacționale* sînt trasate, în mare, liniile directoare ale revistei. Pe lîngă articolele pe care redacția le solicită după un plan prestabilit, „principiul acestei reviste este libertatea. Colaboratorii pot exprima orice idei, chiar în discordanță cu vederile redactorului și ale celorlalți colaboratori și să judece în toată sinceritatea persoanele, dacă în articole de documentare sînt călăuziți de adevăr, iar în cele de opinii de simțul decenței”. Cei ce se credeau nedreptățiți erau invitați să trimită răspunsuri documentate, academice, „întrucît restabilesc în chip efectiv adevărul”. Față de tineri, revista va fi înțeleghătoare, avînd coloanele larg deschise acestora, dar „va evita publicarea inutilă a încercărilor. În coloana *Prezentări*, se vor publica fragmente din producția începătorilor, o singură dată, sau se vor face aprecieri asupra unei activități mai largi, inedite. Cînd se va înfățișa ceva excepțional se va face un supliment literar”. Finalul consemnează expres: „În fiecare număr vom publica cîte o autobiografie. Inovația, care ne aparține are surprizele ei”. Și, cu o satisfacție deplină, directorul exemplifică. „Astfel d-l Camil Baltazar, cunoscut aproape numai ca poet, se revelă ca un prozator de o magistrală ținută a condeiului”.

Sumarul celor două numere nu are nici el bogăția promisă. Este de presupus că directorul n-a putut să-și formeze, așa de repede, echipa de critici și istorici literari necesară îndeplinirii proiectului anunțat. Directorul însuși, nefiînd încă un nume, personalitățile de prestigiu nu și-au oferit imediat colaborările, deși au fost solicitate. Sumarul este dominat de articolele semnate de G. Călinescu. Celelalte, majoritatea nesemnificative și fără ecou, n-au fost înregistrate de istoria literară. Articolul de

² G. Călinescu — *Scrieri și documente*, Ed. Minerva, București, 1979, p. 43.

³ Ibidem. p. 43.

⁴ Nicolae Scurtu, *O scrisoare inedită a lui G. Călinescu*, „Revista noastră”, VIII, 64—65—66 (serie nouă), oct. dec. 1979, p. 1041.

rezistență al revistei este *De disparitione angelorum*, publicat în numerele 1 și 2 ale revistei. Într-un mai vechi articol, *De apartitione angelorum*, publicat cu doi ani în urmă în „Gîndirea”, decembrie, 1928, G. Călinescu încerca, vag, fără să coaguleze niște idei ferme, să se apropie de direcția gîndiristă în mrejele căreia era atras pentru un moment. Fascinant stilistic, scris cu o neîntrecută virtuozitate eseistică, într-un stil de o acută beție verbală și imagistică, cu spectaculoase imagini onirice, amalgamînd idei și tendințe filozofice diverse, eseuul nu se susține ideatic, adeziunea nefiind convingătoare. Datorită uriașei infuzii de lirism, o mare parte din eseu va fi reprodușă în paginile romanului, *Cartea nuntii*. Neconcludente sînt și celelalte articole de atmosferă și ambianță gîndiristă. Argumentele aduse în apărarea direcției revistei nu au vigoarea necesară impunerii definitive a unei concepții. Că atracția nu fusese durabilă se observă prin repede și irevocabilă desprindere de gîndirism, începută cu cîteva luni în urmă prin articolul *Literatura ortodoxistă*, publicat în „Vremea”, în care se observă neîncrederea autorului față de literatura ortodoxistă. O analiză temeinică va face în remarcabilul eseu, net antigîndirist, așezat în fruntea propriei reviste, „Capricorn”: *De disparitione angelorum*.

Arborescența producției generate de ideologia ortodoxă îl duce la constatarea că direcția poate să prindă rădăcini, să înfrunzească, și ca atare „secură cu care se poate încerca trîncirea pădurii mistice este punctul de vedere estetic”. În literatură, „plasatorul de căpetenie al îngerilor” este V. Voiculescu, care „a avut ideea genială ca printr-o schimbare de nume să prefacă pămîntul în paradis. Intrînd în calitate de medic în odaia unei bolnave, V. Voiculescu este întîmpinat numai de făpturi celeste”. Exemplificările, copioase, sînt de un sarcasm hohotitor. „Așadar — observă ironic G. Călinescu — cu vremea îngerii au umplut cu intrari-parea lor întreaga viață civilă, și nu e de mirare ca într-o zi năvala lor să fie integrală. Vom găsi atunci alături de noi, trăgînd velința patului, un înger culcat cu capul în umerii aripilor imense; în grădina îngerii vor stropi florile, tramvaiele vor fi conduse în filiiți de o mie de aripi duble de înger și întinzînd flacăra a două săbii în umbra albă a aripilor vor opri, ca în desenele lui Demian, circulația bulevardelor frecventate de îngerii. Această suprapopulație angelică a început să neliniștească chiar pe d. N. Crainic, care, speriat de consumația prea mare de crini și vin eucharistic s-a pus să-i împuste haiducește. „Vremea e cruntă, tineri poeți / Vinul venin, crinii scaieți / Sufletu-n piatră stratificat / Îngerul slavei cade-mpuscat”. Cu divinitatea, gîndiristii au raporturi strînse, amicale. Pe unul dintre ei Dumnezeu „îl ține de umeri, cu intimitate, fără ca de altfel, esteticеște vorbind, să-i fi pus mina în cap”. Tonul ironic, persiflator, continuă și în comentariile referitoare la proza găzduită în paginile „Gîndirii” „care aduce un element nou excepțional: «minunea»”. Ion din *Lacul negru* de Stelian Mateescu, protejat de forțe nevăzute, scapă neatinț de niște urși. „Minunea era — așadar — împlinită. Minunea era împlinită, împlinită, împlinită”... Pelerinul din cartea lui Sandu Tudor e ocerotit, la tot pasul, în călătoria spre Muntele sfînt, de minunile, semnele, „coincidențele” care „se țin lanț”. Întîlnirea cu omul trebuincios la nevoie „pentru mine sînt semne”, este convins autorul. Dar „cea mai recentă minune, constată ironic criticul, este convertirea d-lui Mihail Dragomirescu. Omul

la care d-l Nichifor Crainic mergea ca la circ, Mihalache Blagomirescu, boul (sic), subiectul gras a fost ingenunchiat la altarul *Gîndirii*. Semne mari care nu se pot pricepe *fără de numa prin lucrarea unei tainice minuni*. Împuşcaţi de d. Crainic şi speriaţi de prezenţa jovială a neofitului, îngerii se vor împrăştia, migrind odată cu păsările de toamnă, lăsînd lanurile, plugul şi spitalul şi întorcîndu-se în crepusculul chiliilor, în splendoarea cerurilor deschise”.

În partea a doua a eseului, publicată în nr. 2 al revistei, criticul supune unui examen critic necrutător direcţia ideologică şi estetică a „*Gîndirii*”. Eliminînd pe mulţi dintre colaboratorii revistei, creatori veritabili, „consolidaţi”, care onorează literatura română, dar a căror activitate artistică „nu trădează nici o consimţire la ultima ideologie a grupului”, G. Călinescu se ocupă de reprezentanţii ideologici ai grupării. Sub ghilofina criticului cad, rînd pe rînd, prinşi în formulări drastice, zeflemitoare: Nichifor Crainic, directorul revistei, „Total lipsit de puterea abstracţiei, incapabil să iasă din formule goale ca *spiritualism*, ortodoxism, *viaţă întru Duh*, fără tact şi seninătate (...) polemist de o îngustime de vederi explicabilă, de o trivialitate rară şi directă în care expresiile *imbecil* şi *tîmpit* nu sînt cele mai tari”, Al. Bădăuţă, secretar de redacţie, „persoană (...) sinistră ca scrib”, a cărui producţie artistică ar refuza-o şi „cea din urmă revistă şcolară”, Vasile Băncilă, şi așa-zişii eseişti Sorin Pavel şi P. Marcu-Balş, ale căror eseuri erau, pentru G. Călinescu, la vremea aceea, un gen regretabil prin care „tinerii eseişti căutau să sperie generaţiile bătrîne cu vasta lor cultură de gazete şi lexicon”, iar Sorin Pavel înspăimînta pe cititor prin articole în care stăteau alăturate de-a valma, în cîteva pagini, zeci de nume proprii „adunate din toate capetele culturii”: Sarcasmul cel mai virulent cade asupra criticului de la „*Gîndirea*”, Const. D. Ionescu, adulator fără rezerve al directorului, în care N. Crainic şi-a găsit „o oglindă strîmbă care să-l îndrepte”. În contextul activităţii publicistice de pînă acum a criticului, eseu *De dispartitione angelorum* reprezintă, prin calităţile artistice indiscutabile, ca şi prin fermitatea şi verva polemică a ideilor, o primă, evidentă performanţă. Textul călinescian începe să hipnotizeze pe cititor. Criticul elaborează durabil şi opiniile asupra grupării rămin definitive. După un deceniu, prima parte a eseului va fi incorporată, cu retuşările stilistice de rigoare, în finalul capitolului *Ortodoxismul*, paragrafele despre „*Gîndirea*”, din marea sa istorie a literaturii române.

Numărul 2 al revistei se deschide cu o pagină omagială închinată lui „E. Lovinescu / cincizeci de ani de viaţă / treizeci de ani de activitate literară / douăzeci şi şapte volume de critică / Cîteva rînduri omagiale”. Tableta omagială, o coloană în centrul paginii, încadrată de portretul criticului şi fotografia clădirii unde îşi avea sediul *Cercul „Sburătorul”*, scrisă de G. Călinescu, articulează judecăţi de-a dreptul superlative, memorabile: „E pentru întia oară cînd în literatura română apare o putere de muncă şi invenţie artistică de așa proporții, unite cu o pasiune literară şi o dezinteresare de viaţă practică de neînchipuit. Ideolog, critic şi şef de cenaclu, d. Lovinescu a creat un sistem ce se poate discuta, dar nu se poate tăgădui. (...) Ajutat de un talent literar pînă acum refuzat oricărui alt critic, D. Lovinescu stăpîneşte într-asa chip arena criticei, încît se poate spune că are duşmani, nu şi adversari. Şi cum T. Maiorescu

a avut o acțiune critică aproape exclusiv culturală, d. E. Lovinescu rămâne cel mai mare critic, dacă nu unicul, pe care, până în prezent, l-a avut literatura română”. De notat că în „Sinteza I, nr. 2, 1927, „Gândirea”, VII, nr. 12, 1927 și „Viața literară”, nr. 117, 1929, G. Călinescu comentind articole sau cărți semnate de E. Lovinescu, formulase unele rezerve față de sistemul ideologic și estetic al criticului, rezerve ce se vor menține tot timpul, cel puțin față de sincronism și de alte câteva noțiuni din estetica lovinesciană. Itinerariul receptării și atitudinii lui G. Călinescu față de opera lui E. Lovinescu se poate urmări, în toate meandrele și metamorfozele sale, în afara recenziilor și articolelor ocazionale, în seriarele *Mascoa apoloniană a lui E. Lovinescu* din „Vremea”, III, nr. 152, 153, 162, 164, 166, 167 (7 dec. 1930 — 12 feb. 1931) și *E. Lovinescu* din „Viața românească”, XXIX, nr. 7, 8, 9, 10, 1937, studii întinse, documentate, cele mai importante ce s-au scris despre Lovinescu. Cel mai entuziast, mai luminos, rămâne însă cel omagial din „Capricorn”.

Rubrica *Bibliografie critică*, ce își propunea să consemneze producția literară curentă este susținută de G. Călinescu. În nr. 1, G. Călinescu va prezenta, pe două coloane, o singură carte, *Ion Călugăru, Abecedar de povestiri populare*, București, Ed. Unu, 1930. În nr. 2, pe același spațiu va prezenta: *Memorii* de E. Lovinescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu și editarea *postumului* lui *Urmuz*. Nefiind o cronică literară propriu-zisă, ci mai mult o semnalarea cărților, de proporția așa-ziselor „note”, comentariul va fi succint, direct, cu aprecieri rezezi, impresioniste, în formulări plastice, rezumative: „Structura povestirilor d-lui Călugăru e socială și rămâne în picioare și după ce am zgîriat zugrăveala friabilă cu poleieli”, „... Ne aflăm, astfel în fața unei opere solide, durabile după părerea mea, care e un fel de roman scris la persoana întâi, subiectiv și obiectiv totodată. O apropiere de Saint-Simon nu mi se pare nepotrivită. Ca și acela, d. Lovinescu izbuteste să scoată efecte de lumină remarcabile umbrind instinctiv adevărul cu personalitatea sa”, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* „este scrisă cu o repeziciune și o îndeminare admirabile, e plină de finețe și de sugestii și e cea dintâi dovadă de izbîndă a tehnicii scrisului”.

Rubrica de *Curiozități* de pe penultima pagină a revistei ce prevestește *Indiscreții și anecdote* din „Jurnalul literar”, e susținută tot de director, semnată „Capricorn”, în nr. 1, și nesemnată în nr. 2. Aici, G. Călinescu reproduce, ironic, versurile banale ale unui tinăr, inspirate „de o mare admirație pentru d. V. Voiculescu”, comentează răspunsurile negative de la *Poșta redacției* din revista „Sburătorul”, unde găsește citeva curiozități: „autorii respinși de revistă au fost publicați fie de alte reviste fie de edituri, unii ajungînd scriitori notabili”; retipărește pamfletul anti-gîndirist semnat de Arghezi în „Adevărul literar și artistic” la adresa lui N. Crainic, ironizează în *Scrisoarea din Craiova* cîțiva scriitori craioveni, dezvăluie pseudonimele unor scriitori etc.

Marea inovație a revistei era, după cum se anunța în *Redacționale*, inserarea în fiecare număr al revistei a unei autobiografii de scriitor. În nr. 1, poetul Camil Baltazar preciza: „Dumneata îmi ceri să-ți fac pe măsura miniaturală a citorva pagini de revistă, ceea ce eu am construit în promontoriul și perspectiva cuprinzătoare a unei cărți spațioase (...) Voi încerca”. După asemenea frumoase, admirabile, mărturisiri, așteptam

pregătiți sufletește, depănarea unei autobiografii încărcată de date și de fapte, care să geamă de experiență și viață trăită plenar. În realitate întâlnim o autobiografie subțire, firavă, cu date minime, obișnuite, condimentată de o verbozitate inutilă. Poetul, se vede rapid, nu are prea multe de comunicat, și-și întreține lectorul cu divagații și arabescuri neconcludente. Autobiografia e, privind lucrurile în față, cum nu voia poetul să fie, „livrească și literară”. O singură informație a avut oarecare ecou, furnizând antilovinescienilor și chiar unor sburătoristi motive de comentarii, discuții și contestări. La un moment dat autobiograful, relatind împrejurările debutului său poetic, amintește și de „duelul de la zi la zi ce-l dau cu E. Lovinescu pentru poezia mea, pe care el, deși o îmbrățișa cu căldură, nu-i admitea totuși toate libertățile”. Ironie, îngăduitor, superior față de Lovinescu, poetul îl inițiază pe critic în tainele poeziei moderne. „Fiecare lectură a unei poezii adusă de mine criticului însemna un ceas de hărțuiri și spaimă. Lovinescu avea obiceiul, neabandonat nici astăzi, de a voi să înțeleagă totul într-o poezie. Pentru el înțelegerea unei poezii reprezenta un act de inteligență și raționalism și nu unul de ducere mai departe a simțirii poetului. Și după ce explicam sîciit și disperat fiecare vers, după ce adică încercam să amestec cu apă cleiul dintre strofe, melodia din hirtie a intrerindurilor, urmau discuții interminabile asupra găselnițelor de limbă și de imagini. Plecam hotărît să nu mă mai întorc niciodată, dar mă aducea înapoi blindețea acestui om zdravăn și albit înainte de vreme, care se apleca cu o pereche de ochelari calzi asupra unor furnici de vers. Ca să-mi ușurez sarcina, m-am hotărît să-i duc criticului pe premergătorii mei : *Arghezi*, *Bacovia*, *Maniu*, pe care el, la data aceea îi ignora complet. Scriu aici apăsînd tare și mindru de fapta mea : că am fost primul ins care am urcat scările casei din strada Cîmpineanu, pe acea vreme (adică 1922), cu colecția la subsoară a „Vieții sociale”, unde Arghezi își avea publicate primele poezii, tot așa cum am adus apoi colecția poeziilor publicate de Adrian Maniu în „Flacăra”, cit și poeziile lui Bacovia. Cred că acestor poeți poezia română modernă datorează cucerirea lui E. Lovinescu și caldă și susținută lui pledoarie pentru mișcarea poetică a ultimilor cincisprezece ani”. Relatarea, greu credibilă, insinuantă, nefirească, deși e repetată cu tenacitate de poet în articole ulterioare : *Sburătorul*, în „Lumea” II, nr. 33, 19 mai 1946, *Postfață* la volumul de *Versuri*, 1957, Confesiuni literare : *Cenaclul „Sburătorul”*, în „România literară”, nr. 40, I.X. 1970, *Lovinescu și cenaclul „Sburătorul”*, în *Evocări și dialoguri literare*, a nedumerit și n-a putut convinge. Surprins, un critic exclama indignat : „Nu se poate inchipui o răzbunare mai mare împotriva blăjinului critic decît aceasta : un Camil Baltazar agasat, sîciit, luptînd din greu cu obtuzitatea criticului, un Camil Baltazar victimă, pe scurt, a ignoranței și tăriei de cap a lui Eugen Lovinescu. Iată un subiect de meditație pentru critici”⁵.

Existența foarte scurtă a publicației n-a permis directorului publicarea și a altor autobiografii, cum intenționa. Anunțul din nr. 2 : „În numerele viitoare vom publica autobiografiile d-nei Hortensia Papadat-Bengescu și a d-lui Perpessicius” a rămas numai în stadiu de proiect. Schimbul de scrisori este revelator în acest sens.

⁵ Eugen Simion, *E. Lovinescu — scepticul mîntuit*, Ed. Cartea românească, p. 340.

Stimate domnule Perpessicius *,

Vă ofer un număr din *Capricorn*, cu rugămintea întâi de a scrie ceva în *Cuvîntul*, oricum, cu titlul *Capricorn* spre a face cunoscută revista.

În al doilea rînd vă rog să-mi faceți pentru nr. 2 chiar o *autobiografie*, amplă, îndrăznesc prea mult dacă sper că veți primi să scrieți această autobiografie. E cel mai bun mod de a face cunoscută și iubită o generație. Articolul îmi trebuie cel tirziu pînă la 18 noiembrie”.

Prompt, Perpessicius anunță apariția „Capricornului”, reproducîndu-i sumarul în „Cuvîntul”, consacrindu-i apoi și o amplă analiză în numărul din 10 noiembrie, al aceluiași ziar. Luni, 11 noiembrie 1930, Perpessicius îi scria în cartea postală trimisă: „Cele citeva rînduri inserate în „Cuvîntul” de ieri p(entr)u „Capricorn” sint, precum poate bănuiești, numai o slabă mărturie a simpatiei ce revista d-tale mi-a pricinuit. Cu cît mai dornic aș fi fost să răspund inițiativei d-tale p(entr)u autobiografie dacă necazuri familiale (o operație), drumuri în provincie și obligații de breaslă nu mi-ar indica să te rog să mă amii pînă la Crăciun. N-aș vrea să vezi în aceasta decît realitatea, din nefericire, reală”. Nu există nici o dovadă că Perpessicius ar fi scris autobiografia solicitată.

Nedatată, scrisoarea către Perpessicius este scrisă la începutul lunii noiembrie, odată sau înaintea celei adresate Hortensiei Papadat-Bengescu din 5 XI 1930 :

Stimată doamnă Papadat-Bengescu †,

Făcîndu-mi plăcerea să vă prezint primul număr din *Capricorn*, îmi iau libertatea să vă invit să scrieți pentru această revistă o autobiografie amplă, pe cît se poate evocativă și bine documentată (c. 5 pagini din *Capricorn*). Aș dori ca scrierea să fie făcută cu atenția romancierului, fără nimic din convențiile jurnalistice. Ea îmi trebuie neapărat în ziua de 10 decembrie. Dacă veți avea bunătatea s-o faceți, vă rog să mă anunțați de pe acum. Cu cea mai înaltă stimă literară și deosebită deferență”.

G. Călinescu

Dornică să dea curs rugăminții lui G. Călinescu, Hortensia Papadat-Bengescu începe imediat redactarea, destăinuind și explicînd cu emoție în scrisorile trimise între 14 noiembrie 1930 și 14 ianuarie 1931, amănunte referitoare la procesul de elaborare a autobiografiei : „Din primul moment am conceput un mic cadru de limitare a hazardelor autobiografice ce aveam a mărturisi — un foarte scurt recul — mișcarea înapoi înaintea elanului — și am acoperit ceva hîrtie din acel material, limitat (...) am pregătît zece pagini — cu cari am aterizat abia în epoca copilăriei — care e de o importanță capitală pentru formația mea literară — căreia cu acest prilej i se acordă importanță. Cînd voi avea încă zece — care vor fi spicuit ici și colo reliefuri mici ale timpului însuși de producție, cele cinci pagini larg și frumos acordate de *Capricornul* unui peisagiu retrospec-

* Nicolae Scurtu, *O scrisoare inedită a lui G. Călinescu*, „Revista noastră”, anul VIII, nr. 64 — 65 — 66/1979.

† G. Călinescu, *Scrisori și documente*, Ed. Minerva, 1979, p. 47.

tiv, vor fi gata". Încheiată și finisată, autobiografia este trimisă, însoțită de o scurtă scrisoare : „Iată aceste pagini — din care bine calificat pentru a o face — vei alege și determina proporțiile datelor autobiografice pe care le va ospitaliza *Capricornul*”⁸.

Autobiografia n-a mai apucat să apară în „*Capricorn*”. După încercarea lui G. Călinescu de a o publica în „*Viața românească*” în perioada directoratului său, autobiografia va apărea, mult mai târziu, în „*Adevărul literar și artistic*” din 18 iulie 1937.

Sînt dovezi că G. Călinescu solicitase și altor scriitori să-și scrie autobiografia pentru revista sa. Printr-o scrisoare din 19 noiembrie 1930 poetul Ion Pillat roagă pe G. Călinescu să-i înapoieze textul autobiografiei pentru completări neapărate : „te rog să nu-l publici în *forma actuală* în numărul viitor al revistei și să mi-l aduci înapoi deoarece nu-l am în dublu și am absolută nevoie să-l am pentru această refacere totală”⁹.

Conducerea revistei acorda o atenție deosebită publicării de inedite sau variante din laboratorul scriitorilor de prestigiu. Astfel, revista publică în primul număr un grupaj de opt scrieri inedite, mărturii sfîșietoare de creație, adresate de Aureliu Cornea lui G. Călinescu în perioada aprilie 1927 — ianuarie 1928, cînd acesta era co-director la „*Sinteza*”, și facsimilul poeziei *Stea de Seară* (variantă) de Ion Barbu, cu următoarea notă explicativă ce aparținea directorului : „Această variantă scrisă cu creionul chimic pe o foaie de caiet liniat, pe dosul căreia se afla o poezie de d. C. Noica, dată poetului spre a o plasa, ne-a fost înmînată cu scopul de a o publica în *Viața literară*. După aceea însă d. Barbu a adus la tipografie poemul corectat, cum se citește în volum”. Publicarea variantei „*lingă — sau mai bine zis sub — Camil Baltazar, Vecinătate unică*, pe care n-o poate suferi”¹⁰ a indispus cumplit pe incomodul poet, care trimite urgent o scrisoare foarte acidulată directorului : „Sînt dezolat de toate aceste necuvenite întîmplări. Drumul colaborării cu prozatorul armonios și gînditorul intuitiv care este mi-e cu brutalitate închis...” În replică, G. Călinescu îl invită la liniște și calm : „Frazele dumitale sînt trimise cu grabă înaintea gîndului pe care îl bănuiesc mai potolit. Ți-am publicat lucruri care privesc activitatea poetului. Că ultima copie anulează pe celelalte este un lucru stabil. Eu am publicat varianta ca să scot în evidență tocmai procesul de control al creației (...) Trebuie să încerci a fi și în viață ca și în poezie mai presus de alții”¹¹.

În nr. 1 al revistei, eruditul poet și profesor I. M. Rașcu semnează un studiu foarte documentat, în care reface, în urma unei investigații minuțioase în publicațiile franceze, itinerariul unei polemici : *Între Barley d'Aureville și Gregory Ganesco — o polemică din 1867, asupra originii lui Ronsard*¹².

La fel de documentată, prin punctarea succintă și revelatoare a tuturor pieselor dosarului, este ampla relatare a lui Alex. Ciorănescu,

⁸ Apud Georgeta Stola, *Scrisori către G. Călinescu*, „*România literară*”, nr. 32, 9 august 1979.

⁹ Apud Cornelia Ștefănescu, „*Reversul „Capricornului”*”, în *corespondență*, „*Lucaferul*”, nr. 25, 23 iunie 1979.

¹⁰ G. Călinescu — *Scrisori și documente*, Ed. Minerva, București, 1979, p. 276.

¹¹ *Ibidem*, p. 50.

Bibliografia unei polemici, din nr. 2, referitoare la polemica ivită între generații, ce a angajat în epocă pe majoritatea condeielor de prestigiu.

În revistă sînt găzduite și două scurte studii despre Eminescu. Primul *M. Eminescu*, semnat de Lucian Boz, un fragment dintr-un studiu mai întins este consacrat analizei poemului *Luceafărul*, unde autorul încearcă să dovedească, fără să convingă, că simbolurile poemului „au fost mai cuprinzătoare decît voia și bănuia creatorul lor”. Studiul abundă în afirmații și interpretări bizare, cu asociații și trimiteri fanteziste, ce nu se sprijină pe nimic. Celălalt studiu, *M. Eminescu student la Berlin*”, semnat de I. V. Pătrășcanu, aduce deocamdată numai date și precizări noi referitoare la adresa și casa în care a locuit Eminescu la Berlin.

Memorialistica este susținută de Camil Baltazar cu *Amintiri despre E. Lovinescu*, „ce nu comunică mai nimic, și de Ramiro Ortiz care evocă zilele petrecute *Cu Coșbuc la Tismana*.

Rubrica *Prezentări*, rezervată tinerilor, în care directorul își punea oarecare încredere, sperînd, ca orice conducător de revistă, în lansarea a ceva excepțional, deși anunțată fixă, a dispărut din nr. 2, după ce publicase în nr. 1 două poezii mediocre, semnate de Mircea Streinul și Constantin Făget.

Alte materiale, „aminate” pentru nr. 3, au rămas în mapa directorului. Eleganta revistă nu a rămas fără ecou. Reviste ca : „*Vremea*”, „*Fapta*”, „*Facla*”, „*Cuvîntul*”, „*Licăriri*”, „*Datina*” o semnalează prin note și recenzii, unele semnate de condeie reprezentative. Perpessicius îi consacră în „*Cuvîntul*”, pe prima pagină, o prezentare amplă pe două coloane. Criticul apreciază însușirile editoriale ale lui Călinescu, analizează cîteva articole și remarcă inovațiile în materie de colaborare, subliniind noutatea introducerii autobiografiilor în paginile revistei.

Să mai notăm că deși nu se difuza decît în București, în provincie trimițîndu-se numai la cerere, revista este semnalată prin note și recenzii în gazetele din Buzău de către poetul Ioan Georgescu, care-i asigurase un grup de cititori și abonați¹².

Privită din perspectiva timpului și analizată cu luciditate și rigoare științifică, revista „*Capricorn*” n-a constituit în peisajul revuistic românesc o piesă de rezistență. Nici nu și-a propus. Orice comparație cu marile reviste ar strivi-o. Apărută la umbra lor, cu un profil aparte, interesantă prin program și intenții, ca și prin unele realizări, ea nu și-a atins în întregime scopul propus. Existența, prea scurtă, ca și realizările, prea sumare, n-au putut-o impune. Consemnabilă doar în bogata biografie intelectuală a autorului ei, revista *Capricorn* a fost o experiență, un prag trecut fără mare succes, dar foarte instructiv pentru G. Călinescu care își încerca posibilitățile de conducător și editor de revistă. Succesul, strălucitor, îl va obține, după nouă ani, cu celebra publicație „*Jurnalul literar*”.

¹² Gabriel Cocora, *Peneluri și condeie — Corespondență pe marginea apariției revistei „Capricorn”*, Ed. Litera, București 1978, p. 108—114.

REVISTA „LUMEA” (1945—1946)

EMIL MANU

După Eliberare, G. Călinescu a condus cinci publicații : „Tribuna poporului” (1944—1945), „Lumea” (1945—1946), „Națiunea” (1946—1949), „Jurnalul literar” (seria a doua, 1947—1948), „Revista de istorie și teorie literară”, pe atunci „Studii și cercetări de istorie literară și folclor” (1952—1964).

Dintre acestea, mai interesantă pentru cunoașterea epocii și pentru înregistrarea numelor scriitorilor ce se formau atunci e săptăminalul „literar, artistic, social” „Lumea”. „Tribuna poporului” a fost o foaie de acclimatizare a intelectualilor, de atragere spre stînga. Chiar articolul de fond al directorului exprimă acest deziderat, copiind o formulă camil-petresciană, devenită proletară : „Intelectuali de tot felul, uniți-vă !”

Acest spirit va fi continuat de revista „Lumea”, apărută între 23 sept. 1945 — 16 iulie 1946 ; noua publicație a adus un aer rarefiat, de evidentă intelectualitate, cu ceva din ținuta „Jurnalului literar”, desigur într-o fază evoluată, în care libertatea ideilor estetice și mai ales a gusturilor, făcea parte din „program”.

Prin „Lumea” au pătruns la noi autori din toate literaturile și mai ales s-au deschis ferestrele spre toate orizonturile, fără ca o anumită literatură să monopolizeze toate coloanele revistei, așa cum se întîmplase cu cîteva ani mai înainte și cum se va întîmpla cîteva ani mai tîrziu.

Revista apărea săptăminal, avînd pagini de artă cu rubrici consacrate teatrului, muzicii, plasticii, filmului. Rubricile erau onorate de semnături competente și, în cîteva cazuri, prestigioase : cronica muzicală era semnată de Virgil Gheorghiu, cea plastică de Petru Comarnescu și Ion Frunzetti, uneori de N. Argintescu-Amza, despre teatru scria număr de număr Camil Petrescu (*Cascada prejudecăților în teatru*), Ion Sava și I. Massof, uneori semna cronica dramatică Zaharia Stancu (4 oct. 1945).

În cîteva numere se organizează dezbateri cu subiecte de acută actualitate, ca de exemplu „criza teatrului românesc”. Sint interogați în această privință actori, regizori, scenografi, autori dramatici.

„Lumea” consacra pagini întregi vieții politice și internaționale, noilor orientări și personalităților politice de prima mîină.

Dominantă, desigur, era partea literară : G. Călinescu, ca director al revistei, se ocupa de „poșta redacției” (*Correspondența*) și semna în fiecare număr un articol de fond și *cronica mizantropului*, devenită, mai tîrziu, în „Contemporanul”, „a optimistului”.

Ca director, G. Călinescu participa la „ședințele de număr”, ce aveau loc joia și la care luau parte, după cum relatează Ion Caraion, unul din secretarii de redacție : „de-a dreapta și de-a stînga directorului revistei *Lumea* se așezau D. I. Suchianu și Camil Petrescu. Mai participau Șerban Cioculescu, Al. Philippide, N. Bellu, Traian Șelmaru, Simion Alterescu, Ion Sava, G. Tomaziu ; odată mi se pare că și Zaharia Stancu, iar în vreo două rinduri Eugen Schileru. De Perpessicius, care deținea cronică literară, nu-mi amintesc să fi luat parte la vreo ședință” (Ion Caraion, *Duelul cu crinii*, 1972, p. 319).

Selecția „materialelor” se făcea, și o făcea uneori chiar directorul, cu severitate. Așa se explică și conținutul și ținuta celor publicate în „*Lumea*”, una din cele mai bune reviste săptămînale românești.

G. Călinescu nu-și adusese cu el colaboratori apropiați de la „*Jurnalul literar*”, pe care, peste un an îi va mobiliza la „*Națiunea*”; chiar unul din ei este ironizat într-un mic pamflet semnat, la cronică mărunță („fapte-idei”) de Ion Caraion.

Articolele de fond ale directorului tratau teme de literatură universală (*Gongorismul, Goethe și fata-băiat, Utopia lui Baudelaire, Sfîntul Francisc, Federico Garcia Lorca, Paul Claudel* etc., de literatură română (*Kogălniceanu dramaturg, Maiorescu și toleranța, Poetica lui Cerna, Tema mamei, O carte de bucate*, referindu-se la cea semnată de Kogălniceanu și Negruzzi etc.), de estetică și teorie literară (*Ce este impresionismul? Dezumanizarea artei, Filozofia mîciniunii* etc.).

Pentru a înțelege spiritul revistei, pulsul ei călinescian, deși aparent c-ea mai necălinesciană revistă, e necesar să urmărim cîteva din articolele mai terestre ale directorului, cu adresă directă la epocă și la rostul unei publicații democratice. Chiar de la început, programul revistei a fost trasat de Călinescu în articolul *Artistul și lumea*, în care pleda pentru evadarea artistului din Olimp : „Un artist apatic și nevibratil la timpul său e un estet debil”. În nr. 8/1945, criticul dă o definiție, ușor polemică, a *actualității* literare, dar pe care o va relua peste trei ani, în „*Națiunea*”, într-o dispută cu revista „*Flacăra*” : „Actualitatea e o simplă abstracție. Raportarea apariției unei cărți e lipsită de esență dacă nu se face relația cu trecutul și cu viitorul. A trăi absolut azi înseamnă a nu trăi deloc, a muri chiar în momentul nașterii...”. În numărul următor, în editoria-lul intitulat *Publicul cere*, definește scopul publicației pe care o conducea : „Dacă o redacție ar examina reclamațiile cetitorilor, pas cu pas, și-ar pierde complet busola. O revistă, fără a nesocoti dreptele observări ale publicului, nu trebuie să publice ceea ce publicul cere, ci să obișnuiască publicul să ceară ceea ce se cuvine. Ea are un rol propagandist și educativ. Și ca să ne slujim de o imagine, studenții vin la facultate ca să învețe matematici superioare, înscriindu-se, înseamnă că s-au pătruns de utilitatea acestor științe. Dacă, acum, cînd profesorul vrea să intre în materie, studenții strigă : Cerem anecdote și biografii intime de matematicieni ! eu sint incredințat că nimeni nu va socoti că e cazul să li se facă pe plac”.

În numărul 10 (25.XI.1945), scrie despre Teatrul Național. Se ducea pe atunci, după bombardarea celui vechi de către aviația germană, o discuție despre „cum trebuie să arate noul teatru ?” Părerile prototipului arhitectului Ioanide sint judicioase, îndrăznețe și acuzative : „... Vechii noștri zidari aveau intuiție cînd făceau totul alb și văros. Monumentele

noastre erau gândite ca să absoarbă soarele. Noul teatru va trebui să folosească marmora ori travertinul, suprafețe de material nobil, lucid ori spongios, cald, luminos. E trebuință de candoare căci sintem aproape de Elada...”. Ideea și tonul vor trece în *Bietul Ioanide*.

Din nr. 15 (6.I.1946) extragem definiția *autodidactului*: „Autodidact este acela care nu citește literaturi, nu citește autori, ci cărți: din nr. 21 (17.II.1946) îi reținem două aforisme: „O istorie literară fără citate e ca o istorie a artelor fără clișee”. „Un însemnat nivel cultural se va atinge cîndva dacă profesorii universitari s-ar alege, pe cit cu puțință, numai dintre intelectuali”. În nr. 35 (16.VI.1946) Aristare notează: „Cea mai mare plăcere aș avea să ardă toate cărțile din lume, afară de cele cîteva fundamentale. Veți spune că odată și odată consumpția aceasta se va face prin acțiunea timpului. Da, dar timpul va distruge volumele lui Dante și va salva, poate, pe Pittigrilli”.

Cronica literară e semnată de Perpessicius; cele 35 de cronici tipărite în „Lumea” sint, în fond, 35 de „mențiuni critice”, elegante, scrise cu răspundere, într-o frazare bogată, cu simetrii sintactice duale și triale. Reținem entuziasmul lui Perpessicius pentru cartea Soranei Gurian *Zilele nu se întorc niciodată*.

Semnează, chiar de la primele numere, Tudor Vianu. Articolul său despre Lovinescu (*Amintirea lui Lovinescu*, nr. 2/1945) îl entuziasmează pe Călinescu, pentru că-i scrie chiar a doua zi după apariție: „Articolul despre Lovinescu este fermecător prin stilul lui direct, printr-o anume dignitate reținută, printr-un sentiment mîndru al destinului propus (...). Valoarea dumitale de creator științific este indiscutabilă și este tuturor evidentă și potența dumitale literară. Însă toți au rămas surprinși a nu vedea pe aceasta din urmă absorbită integral în opere...”. (G. Călinescu, *Scrisori și documente*, ediție îngrijită de N. Scurtu, Ed. Minerva, 1979, p. 126). Pe atunci Vianu era și director al Teatrului Național și G. Călinescu îi propune pentru repertoriul stagiunii curente piesa *Șun*.

În nr. 5 (21.X.1945) Vianu semnează tot un articol memorial, despre Ovid Densusianu.

Critica revistei e susținută și de Șerban Cioculescu prin articole de exegeză (ca cel despre *Balul Mabilie*, cu referire la *Scrisoarea III* a lui Eminescu), sau cu *breviare* foarte spirituale despre teme diverse, ca cel despre *Universalism literar*: „Dacă s-ar face examenul de conștiință al scriitorului român, s-ar descoperi că năzuința supremă ce-l agită nu este aceea a propriei desăvîrșiri, ci evaziunea notorietății sale, dincolo de granițele naționale”. De amintit *breviarele* despre *Grafologie și literatură*, *Balkanism* etc.

Edgar Papu, semnează la „Cronica ideilor”, Mihnea Gheorghiu deține rubrica cărții străine.

În „Lumea” apar cu primele articole cîțiva critici tineri sau își continuă activitatea alții la fel de tineri, ce semnaseră în alte foi numai cu cîțiva ani mai înainte; din citarea numelor se va vedea că o parte din istoricii și criticii literari de azi și-au început activitatea în revista lui Călinescu: Eugen Schileru (despre Fundoianu), Mihail Petroveanu (nr. 20, *Critica criticii*, nr. 30, *I. Minulescu — pelerinul sedentar*), Ov. S. Crohmălniceanu (nr. 22, *Tehnicienii și arta fantasticului*), Paul Georgescu

(nr. 34 la rubrica „idei-fapte”), Emil Manu (nr. 33, *Realități intermediare* : nr. 35, *Între agonal și agonie*), Valentin Silvestru, Monica Dan etc. Cea mai polemică atitudine o are Ion Caraion, fie luînd apărarea lucrării lui Șerban Cioculescu despre D. Anghel (nr. 23, *Un caz între altele*), fie reconsiderînd pe Ion Minulescu, altfel decît M. Petroveanu (nr. 31), fie scriînd despre C. Tonegaru : „Consumînd cu apetit diversele clișee poetice de la Edgar Poe la Geo Dumitrescu, cu popasuri prin Lautréamont, Constant Tonegaru, autor al *Plantațiilor* și laureat al Fundațiilor, izbuteste să rămînă totuși egal cu el însuși. E drept, la un mod foarte personal și în care prerogativele unei anumite băști, conjurat cu portul unei anumite perechi de ochelari îndeplinesc o funcție tot atît de evidentă pentru finalitatea poetică, ca și jocurile secunde și terțe cu diverse pastişe coloniale, smulse din atlas, din Carl May și din filmele cu Dorothy Lamour”.

Poezia e mai ales a tinerilor ; Geo Dumitrescu publica acel lamento ironic *La moartea unui fabricant de iluzii* : „Prietenul meu proorocul mi-a spus discret într-o zi / că veacul nostru bătrîn și putred înainte de timp / va muri lamentabil în curînd, pe nesimțite / ca o simplă trecere de anotimp (nr. 2, 30 sept. 1945). Ion Caraion publică versuri din ciclul *Cîntece negre*, Ion Sofia Manolescu din ciclul *Între mine omul și voi cartofii*, Dimitrie Stelaru din *Cetățile albe*. Mai semnează Maria Banuș, Miron Radu Paraschivescu, Nina Cassian, Mihail Cosma, Margareta Dorian, Ion Apostol Popescu, Ovidiu Riureanu, C. Tonegaru, Radu Căplescu, Titus Ștefănescu Priboi, Veronica Porumbacu, Victor Tornyopol, Scarlat Băutu, Aurel Baranga, Dan și Boris Deșliu, Gh. Chivu, George Dan, P. Solomon, Anișoara Odeanu, G. Mărgărit, Valeriu Ciobanu, Radu Pătrășcanu, I. N. Voiculescu, Liana Maxy, Ioanichie Olteanu (*Bucolice*), Traian Coșovei, C. T. Lituon, Sergiu Filerot, G. Savu, Radu Vasiliu, Emil Manu etc. Dintre poeții generației mai vîrstnice sînt prezenți Philippide (*Dimineți*, nr. 4), Zaharia Stancu și Eugen Jebeleanu. Poezia revistei e cu totul alta decît poezia de război ; se cultiva o bună evaziune, se căutau certitudini, se reabilitau idealuri, dar mai ales se căuta omul, pe care Ion Caraion îl va numi chiar atunci „Omul profilat pe cer”.

Se făceau traduceri din Lorca, Sandburg, Petöffy, Essenin, Camus, Maiakovski, Rimbaud, Villon.

În „Lumea” (nr. 16/1946) publică Geo Bogza extraordinara sa nuvelă *Moartea lui Iacob Onisia*. Marin Preda publică (nr. 14/1946) nuvela *Ceata*. La acest capitol al prozei se adaugă Hortensia Papadat-Bengescu (nr. 2, cu un fragment, *Preludii*), Oscar Lemnaru (nr. 5, *Clovnul*), Aurel Baranga (nr. 20, *Cadrilul*), Sorana Gurian (nr. 22, *Căpitanul pleacă în odătorie*), Pavel Chihaiia (nr. 23, *Datoria*) etc.

De adăugat la acest număr colaborările lui Gala Galaction (nr. 4, despre Fundoianu), Șt. Roll (*24 de ore din viața unui om*, eseu, nr. 8), Zaharia Stancu despre *Iorga intim* (nr. 8), Marin Sirbulescu despre *Literatura păcii* (nr. 20), Lucrețiu Pătrășcanu despre *Iucian Blaga și criza culturii românești* (nr. 13), Ovidiu Constantinescu (nr. 23, *Pygmalion nu poate fi timid*), Eugen Jebeleanu (nr. 29, *Din mica istorie a rezistenței scriitoricești*). Mai ales Eugen Jebeleanu dă prin articolul său un accent dinamic, protestatar, dezvăluînd lupta scriitorilor cu cenzura antonesciană.

„Lumea” avea și o tehnografie deosebită de a revistelor noastre din epocă, și o prezentare grafică-artistică asigurată de Maxy, G. Tomaziu, Valentina Bardu etc. Printre colaboratori, Magdalena Rădulescu și Traian Sfîntescu.

În nr. 14 din 16 iunie 1946, al XXXV-lea, redacția anunța apariția revistei de două ori pe lună, în timpul verii, dar nu a mai apărut nici un număr, oprit de prima undă a sociologismului ce-și făcea loc în cultura românească. Cele 35 de numere ale „Lumii” au același destin biografic al revistelor călinesciene („Sinteza”, 1927; „Apricorn”, 1930; „Jurnalul literar”, 1939), dar oferă literaturii române de după Eliberare primul impuls liber, oferind, mai ales „generației războiului”, posibilitatea de afirmare, pentru că era, în fond, o revistă a acestei generații, făcută în mare parte de un exponent al generației, de Ion Caraion, sub tutela generoasă a spiritului călinescian ce opera ca un catalizator.

OCTAVIAN GOGA—NOI

RODICA FLOREA

La apariția, în 1905, în tipografia și editura budapestană a „Luceafărului”, a celui dintâi volum de versuri, intitulat atât de modest și incolor *Poezii* — volum cărula, mai mult decât celor ulterioare, i s-a recunoscut, până astăzi, de către exegeții, a fi concentrat cele mai pure esențe ale liricii lui Octavian Goga — severul apărător al Frumosului autentic, bătrînul — pe atunci — Titu Maiorescu, deși surprins de absența temei erotice la un tînăr de 24 de ani (pe care-l și întrebasese, ulmit, într-o scrisoare: „el bine, dar unde e Venus Anadyomene?”)¹ îl aduce poetului cel mai frumos omagiu, considerîndu-se dator să revină asupra unor vechi afirmații și să admită, adînc convins că, în măsura în care este sincer și slujit de talent, patriotismul poate fi „născător de poezie”. Astfel, raportul despre *Poeziile d-lui Octavian Goga*, pe care-l prezintă Academiei Române în vederea decernării premiului pe 1905, volumului de *Poezii*, considerat „eveniment literar al anului” este, pentru Titu Maiorescu, prilejul unor lapidare clarificări și precizări teoretice. În contrast cu respingerea tranșantă a amestecului politici — „product al rațiunii” — în poezie — „product al fanteziei”² —, opinia lui Titu Maiorescu din 1906 se nuanțează, delimitînd impostura de adevărata creație artistică, operînd distincția necesară între valoarea estetică a poeziei patriotice și caducitatea versificărilor patriotarde. Accentuînd, repetat, asupra faptului că „patriotismul a devenit unul din izvoarele poeziei d-lui Goga și-l inspiră în modul ce mai firesc”, Titu Maiorescu nu evită superlativul, emoționat să perceapă „o iluminare și o strălucire extraordinară”. În descrierea poetică a vieții, durerilor și speranțelor românilor transilvăneni, amenințați în existență, iluminare „ce nu se poate explica decât din aprinderea luptei întru apărarea patrimoniului național”³.

Titu Maiorescu recunoștea astfel, legitimitatea orientării către tematica patriotică într-o epocă de efervescentă a aspirațiilor unioniste.

Referindu-se la scrierile începutului de veac, Mircea Eliade sublinia că „se născuseră și trăiseră cu idealul întregirii neamului”⁴. „Idealul național — spunea Goga⁵ — a fost formula magică, aceea care ținea toată suflarea românească într-o disciplină morală, comandamentul etic care strîngea societatea românească și-l porunceă o disciplină de simțire și de gîndire”. Totuși, receptarea, în epocă, a poeziei lui Goga nu este unanim admirativă, „chemarea pămîntului nostru”⁶ lansată de poetul transilvan rămîne, uneori, fără ecou. Pentru mulți dintre literații primului deceniu al secolului, poezia lui Goga era un argument pro sau contra, în discuția iscată în jurul „poporanismului”. Încă din primul număr al „Vieții românești”, G. Ibrăileanu, sensibil la frumusețea poeziei lui Goga, vedea în volumul *Poezii* un ecou direct la modul poporanist de „infiltrare a spiritului românesc în literatura cultă”⁷ (în același număr, C. Stere impru-

¹ Octavian Goga, *Fragmente autobiografice*, în vol. *Discursuri*, București, C. R., 1942, pp. 9—31.

² T. Maiorescu, *Poezia română. Cercetare critică. I. Condițiunea materială a poeziei*, în *Conv. lit.*, an. I, 1. III—15. VI. 1887.

³ Vezi T. Maiorescu, *Poeziile d-lui O. Goga. Raport citit în Acad. rom. pentru acordarea unui premiu*, 1906, în *Critică* (1866—1907), Ed. Minerva, 1908, vol. III.

⁴ Mircea Eliade, *Amintiri*, Madrid, 1966, p. 149.

⁵ Octavian Goga, *op. cit.*

⁶ Vezi poezia *Rugăciune* cu care se deschide vol. *Poezii*, 1905.

⁷ Vezi VR, nr. 1/1906, p. 135.

mula versul, „Cîntarea pămîrîi noastre” pentru a-și intitula un articol elogios, consacrat celui pe care-l vedea devenind curînd „poetul favorit al intelectualilor români”), iar mai tîrziu, în 1910, pentru Agribiceanu, Sadoveanu, Caragiale, Ilarie Chendi, în răspunsurile la ancheta întreprinsă de revista „Luceafărul”, pe tema „Ce este poporanismul?”, Goga va constitui cea mai grăitoare pildă de echilibru osmotic între atitudinea etică a apropierei de poporul aflat în suferință și superba alchimie a transfigurării artistice. În schimb, opacitatea recunoscută a lui Goga la poezia modernistă, care i se păruese lipsită de rădăcini în literatura noastră, rezultat al unei influențe importate, îl atrage antipatia și rezerva lui Ovid Densusșanu, care confundînd mîmarea patriotică cu filtrarea lirică a sentimentului patriotic autentic, se arată, în articolele din „Viața nouă”, excedat de stîrnuința lui Goga în „declamația naționalistă”. Între cei ce priveau cu scepticism viabilitatea unei poezii considerată a fi prea aproape de documentul istoric se află și Dulliu Zamfirescu. Consecvent cu aprecierile critice elogioase pe care și le comunicase în raportul său către Academia română, în 1906, Titu Maiorescu avea să protesteze, în răspunsul său academic la discursul de recepție al lui Dulliu Zamfirescu din 16 mai 1909, corectînd grimasa cu care acesta confundase sensul adînc al obsesiei tematice cu un „fond de sărăcie de linii care dă tabloului o monotonie exasperantă”.

Enumerînd, cu aprecieri analitice, în raportul său din 1906, cîteva dintre cele mai frumoase poeme alăturate de Goga în sumarul volumului *Poezii*, Titu Maiorescu se oprește în primul rînd asupra poeziei *Noi*, ceea ce ar putea fi interpretat drept o opțiune calitativă⁸. Poezia, publicată cu 3 ani înainte de debutul editorial⁹, s-a menținut, pînă astăzi, în atenția tuturor exegeților, G. Călinescu, oferînd chiar, prin aprecierea sa, explicația preferinței maiorescuene: „Strania convertire a tendinței naționale în poezie pură culminează în *Noi*”¹⁰. Titu Maiorescu se arătase impresionat de forța de șoc a limbajului poetic, aparent simplu și desputat de podoabe, de expresia măsurată potențînd emoția artistică și sensul mesajului implicat.

Făcînd parte din acea — proiectată de poet — „monografie sufletească a unui sat din Ardeal, cu toate figurile și toată culoarea lui”¹¹ —, a satului transilvan aflat sub dominație străină și văzut în cadrul problemelor economice și naționale specifice momentului istoric de la răsrucearea celor două secole, poezia *Noi* se deosebește, în aceeași măsură în care se aseamănă, de versurile cuprinse în volumul *Poezii*. Proiecție simbolică a aceluiasi ideal de unitate națională, poezia *Noi* e o sublimare a detaliilor istorice concrete, poetul abandonînd imprecizia poetică și optînd pentru modul parabolic de comunicare. Nu se întîlnesc aici amenințările sociale violente, nu se aud tunetele răzvrătirii, „înfricoșatul vifor”, geamătul răzbunător al veacurilor umilite, ci doar bocetul milenar, ritualic, cosmic și teluric, al unui tărîm vitregit de istorie. Asociînd versul limpede al doinei străvechi — (utilizează lexicul popular: codrii, jale, boltă, plauri, domoală, răposat, feciorul etc.) — cu sintagme reminiscente din cazanii și letopiseșe — („copil al suferinței”, „vis nelimplit”, „din vremi uitate, de demult”, „gemînd de grele patimi”, „deșertăciunea unui vis” etc.) — poetul evocă o Transilvanie mitică, tînguitor paradis de un farmec straniu, inefabil, traumatizant prin tragism. Discursul baladesc incantatoriu încearcă, într-o „magistrală confesiune patetică”¹², definirea unei mioritice guri de rai, cu orizonturi

⁸ Volumul se deschide cu poezia *Rugăciune*; poezia *Noi* este a treia în ordinea numerică.

⁹ Datele referitoare la prima publicare a poeziei *Noi* se contrazic. În *Fragmente autobiografice* (vezi nota 1.) poetul afirmă a fi scris poezia pentru primul număr al revistei „Luceafărul”, care, cum se știe, a apărut la 1.VII.1902; cei mai mulți critici și istorici literari indică apariția poeziei în revista „Luceafărul” sub semnătura Nic. Otavă, precizînd sau nu data de apariție, oscilînd între nr. 1, 1.VII.1902 — (număr în care, însă, Goga publică sub pseudonimul *Othmar*, poezia *Rapsodie*, reproducă în vol. *Ne chiamă pămîntul*, din 1909) — și nr. 2 din an. III, 15.I.1904, p. 51 (cf. notei lui I. D. Bălan, îngrijitorul ediției: Octavian Goga, *Poezii*, E.P.L., 1963). Bibliografia publicată la sfîrșitul voluminoasei monografii *Octavian Goga*, de I. D. Bălan, Ed. Minerva, 1971, trimite, în ceea ce privește prima publicare a poeziei *Noi*, la revista „Tribuna”, an. XIX, nr. 31, 17, II/2.III.1902, p. 121. Poetul semnase *Octavian*.

¹⁰ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941, p. 540.

¹¹ Scrisoare către G. Bogdan-Dulcă, publicată postum în „Tribuna”, nr. 6/1957, apud C. Ciopraga, *Literatura română între 1900 și 1918*, p. 219—220.

¹² Vezi C. Ciopraga, *op. cit.*

de o luminozitate magică, spațiu original, naturist și spiritual, tărim de mlt, irepetabil, singularizat prin frumusețe dar sfîșiat de jalea perpetuată prin timp.

La noi sunt codri verzi de brad
Și cîmpuri de mătasă;
La noi atîta fluturi sunt,
Și-atîta jale-n casă.
Privighetori din alte țări,
Vin dolna să ne-asculte;
La noi sunt cîntece și flori
Și lacrimi multe, multe ...

Pe boltă, sus, e mai aprins,
La noi, bătrînul soare,
De cînd pe platurile noastre
Nu pentru noi răsare ...
La noi de jale povestesc
A codrilor deslșuri
Și jale duce Murășul,
Și duc tustrele Crișuri.

La noi nevestele plîngînd
Sporesc pe fus fularul.
Și-mbrățișîndu-și jalea plîng
Și tata și feciorul.
Sub cerul nostru-nduloșat
E mai domoală hora,
Căci cîntecele noastre plîng
În ochii tuturoră.

Și fluturii sunt mai sfîoși
Cînd zboară-n zări albastre.
Doar roua de pe trandafiri
E lacrimi de-ale noastre.
Iar codrii ce-nfrățiți cu noi
Își înfloară sinul,
Spun că din lacrimi e-mpletit
Și Oltul, blet, bătrînul ...

Opoziția ireductibilă între frumusețea edenică a locurilor și prelungirea aberației istorice, exprimată în desperarea unui popor subjugat, amintește versetele psalmodiate de Alecu Russo în *Cîntarea României*. Ca și în doinele populare, pe Goga îl interesează nu tehnica imaginii ci mai ales comunicarea imaginii sufletești. De aici frecvența, chiar obsesia — în toată poezia sa — a acelorași repere din geografia terestră și cosmică: brazii, cîmpuri de mătase, bătrîne riuri — zeltăți proteguitoare, înfrățite în destîn și suferință cu poporul, înfrățite în jale cu și mai bătrînul soare, cerul întristat, zările albastre. De aici repetarea deliberată, cu efect artistic, potențînd sensurile simbolice: cuvîntul *jale* e folosit, distribuit în toate strofele, de cinci ori; cuvîntul *lacrimi*, de 4 ori; verbul *a plînge*, la prezent și gerunziu, e folosit în strofa a 3-a de trei ori.

În poezia lui Goga — și cu deosebite perceptibilă în *Noi* — este forța de șoc și de sugestie a imaginii simple, epurată de exces de culoare și de supralîncăcare semantică. Există un raport direct proporțional între modestia imagistică și grandoarea sentimentului. Vibrația intens lirică, vibrația muzicală a vocabulelor, sînt condiționate de compoziția, monolitică, rafinat-simplă. Descompunerea strofelor, dezarticularea versurilor ar risipi vraja, cuvintele luate separat fiind simple, banale, chiar tocite.

Remarcînd dificultatea comentariului critic în jurul unei creații aflată „cu mult deasupra goalelor cuvinte”, G. Călinescu îl considera pe Goga, după Eminescu și Macedonski, „întîlul poet mare din epoca modernă, sortit prin simplitatea aparentă a liricii lui să pătrundă tot mai adînc în sufletul mulțimii”¹³.

Poemul *Noi* este structurat simfonic. Procedeeul romantic al antitezel, plasată, ca un memento, în finalul primelor două catrene¹⁴ îl urmează acumularea progresivă a elementelor creatoare de atmosferă, o tensionare ascendentă culminînd în intensitate în ultima strofă:

Avem un vis neîmplinit,
Copil al suferinții,
De jalea lui ne-au răposat
Și moșii, și părinții ...
Din vremi ultate, de demult,
Gemînd de grele patimi,
Deșertăciunea unui vis
Noi o stropim cu lacrimi.

Durerea tainică, misterioasă, care vibrează în dolna străveche ascultată de privighetorile venite de pe alte tărîmuri se transmite și se amplifică. Intră în rezonanță cu mediul micro- și macrocosmic. Natura este martor și ecou vibrant al tîngurii dureroase. Soarele palpită

¹³ G. Călinescu, *op. cit.*

¹⁴ Lui C. Clopraga, aceste antiteze din finalul primelor catrene l-au sugerat comparația cu tragedia antică: „pe fundalul murmurat al *Corului* pare a se distinge *Anticorul*, flecare propoziție fiind scandată simbolic, parcă, de alt recitator”, vezi *op. cit.*

în flăcări de jale, codrili murmură jalea și se înfloară de mila pămîntenilor, legendarele ape ale locului poartă, în unde, jalea, cerul se îndușează ascultînd psalmodierea sîșietoare, fluturii-și așiesc zborul în azur, lacrimile se amestecă în cîntece și hore, în ape, în rouă, invadînd în cele din urmă teritoriul sufletesc, metafizic. Suferința perpetuează visul nemîplinit al unui șir de generații. Durerea devine elementul de coeziune simbolică a universului material. Deși încă învăluite în taina sugestiilor și a aluziei, sensul și motivarea suferinței, — adresîndu-se inițiaților, tuturor celor înfrățiți în lupta de eliberare națională și socială¹⁵ — se află concentrate în ultima strofă. Dăluînd nestînsă de un mileniu — (prezentul verbelor indică durată) — jalea devine o energie latentă, prevestind momentul comutării în izbucnire justițiară. Finalul poemului proiectează un intens fasciccol de lumină asupra sensului ideatic. „Om care filtrează durerile poporului prin sufletul lui și se transformă într-o trîmbiță de alarmă”¹⁶ — (pluralul folosit pretutîndeni, de la titlul poeziei și cu ritmarea simbolică a începutului de strofe: *La Noi*, traduce sensul profesiei sale de credință; poetul vorbește în numele unui *eu* multitudinar) — Goga se află aici nu în ipostaza vizionarului iluminat sau a răzbnătorului neiertător, ci în aceea a unui mesager al durerii colective, închinînd un lamento imnic, îndurerat, seericului său tărîm legendar. Finalul poeziei lasă să se întrevadă teama de zădărnice, de nemîplnire a visului milenar, speranța topită în deznădejde. La începutul secolului, după un mileniu de oprimare, perspectiva eliberării rămînea îndepărtată și îndolehnică.

Versurile lui Goga nu rămîn însă prizonierele momentului politic în care au fost concepute, adevărate poezii eternizîndu-se, în timp și spațiu, prin virtuțile estetice. „Eu am crezut de la început în specificul național — spunea Goga — adică am crezut că nu se intră în universalitate decît pe poarta sa proprie. Am crezut în dreptul de a trăi al valorii autohtone ca o completare a principiului de universalitate”¹⁷.

¹⁵ Vezi și: D. Micu, *Început de secol 1900—1916*, 1970, p. 272—274; T. Virgolici, *Retrospective literare*, 1970, p. 236—250.

¹⁶ Q. Goga, *op. cit.*

¹⁷ *Ibidem*.

PRIMUL PERIODIC ROMÂNESC: „FAMA LIPSCHII PENTRU DAȚIA”

OCTAV PĂUN

Istoriografia noastră literară a înregistrat puține date despre cel dintâi periodic românesc „FAMA LIPSCHII pentru Dația”, apărut la Leipzig, în luna iunie 1827, cu doi ani înainte de „Curierul românesc” al lui I. Hellade Rădulescu. Relatările parcimonioase, unele eronate, cu privire la existența acestui hebdomad, consacrat, univoc, ca primul ziar românesc, ne-au lipsit până nu de mult de o cunoaștere mai apropiată a profilului și conținutului său. După cum se știe, abia în 1966, cercetătoarea Marina Cristea a descoperit, la biblioteca Brukenthal din Sibiu, la sfârșitul volumului pe 1840 al „Foll pentru minte, inimă și literatură” un exemplar din această publicație, consemnându-se, astfel, pentru prima dată, titlul exact, complet: „FAMA LIPSCHII pentru Dația”¹.

Trei ani mai târziu, Al. Săndulescu aduce unele date noi cu privire la acest periodic și, mai ales, despre unul dintre redactori, Anastasie I. Lascăr, fost student al Facultății de Medicină din Leipzig, ca și despre primul redactor, de fapt spiritus rector al revistei, Ioan M(hall) K. Rosetti. Atestând faptul că Anastasie I. Lascăr și-a luat titlul de doctor în 1832 cu disertația *Aneurismatle aortae descendenti. Historia cum epirisi*, Al. Săndulescu semnalează înru-direa celebrului medic român cu Duiliu Zamfirescu, care îl era nepot².

Istoriografia literară avea de fapt conștiința existenței unuia din fondatorii presei românești, dar timp de peste un secol nici un exemplar din această publicație nu fusese semnalat în vreo bibliotecă de stat sau particulară. Mențiunea pe care o face M. Kogălniceanu, într-un articol consacrat începuturilor presei românești, poate acredita ideea că „Fama Lipschii” l-a trecut prin minți, cu rezerva, credem noi, a primelor numere, de vreme ce el consemnează cu dată de apariție anul 1828, și nu anul 1827. M. Kogălniceanu sublinia în articolul citat că, „după încercările lui Teodor Rakocza și ale lui Zaharia Carcalechi, în 1828, Rosetti reușește să scoată în Saxonía câteva numere ale unui *jurnal politic românesc* (s.n.) numit *Fama Lipschii* (...)”, așezându-l pe Rosetti în rândul celor care „au onorat publicistica românească, alături de Eliade, Murgu, Malorescu, Bălcescu, Brătianu, frații Hurmuzachești”³. Trei decenii mai târziu, A. D. Xenopol readuce la lumină *Înștiințarea*, semnată de Rosetti, care precedase apariția periodicului⁴. Textul reproduș de Xenopol e prețios pentru istoriografia literară prin aceea că dezvăluie imboldurile și rațiunile care l-au determinat pe I. M. K. Rosetti să editeze la Lipsca o revistă în limba română. Este, în fond, o operă de plonerat cultural și național, la care se adaugă grija practică a realizării ei. I. M. K. Rosetti se va îngriji de procurarea unui corp de litere chirilice, inexistente în Lipsca, la care va apela și cunoscutul poet și culegător de poezii populare sîrbești, Sima Milutinović-Sarajlija, de care-l va lega o strînsă amicție, venit la Leipzig pentru a tipări *Serbianka* (1826), opera care l-a consacrat în literatura sîrbă.

¹ Marina Cristea, *Primul ziar românesc: Fama Lipschii*, „Gazeta literară”, 3 febr. 1966, p. 3 (nr. 7 nov. 1827).

² *Fama Lipschii, primul periodic românesc și redactorii săi*, „România literară”, 6 mart. 1969, p. 13 (vezi și Dr. Gomolu, *Din istoria medicinei și a învățămîntului medical în România, înainte de 1870*, București, 1923, p. 92: „Tot în 1832, doctorul I. A. Lascaris (Fokschnenski) trece la Lipsca teza sa *Aneurismatis*, descriind un caz de anevrism și citează din literatură mai multe cazuri cu vindecarea spontană a anevrismului”).

³ *Jurnalismul românesc*, „România literară”, Iași, 22 ian. 1855.

⁴ A. D. Xenopol, C. Erbiceanu, *Serbarea școlară de la Iași*, 1885, p. 139 (înștiințarea e lipită la sfârșitul colecției *Albina românească* pe 1831 — colecția lui T. T. Burada).

Preocuparea care-l animă pe Rosetti este aceea a necesității tipăririi „cărților daco-românești”, ideea unei publicistici în limba națională. *Înștiințarea* sa e, cum spune Xenopol, un fel de proclamație adresată poporului moldovenesc pentru a fi sprijinit material și moral în nobila sa lucrare. Recomandându-se „daco-roman, ascultător științelor politicești în înaltul universitet al Lipschi(i) (...)”, Rosetti urmărește „înlesnirea și desăvârșirea tipăririi cărților ... spre creșterea culturii daco-românești”, confirmându-se, deci, scopul manifest politic și patriotic al periodicului editat de Rosetti, rol pe care-l remarcase și Kogălniceanu.

Semnatarul acestor rânduri, aflându-se la Belgrad, în primăvara anului 1971, și consultând un studiu semnat de un exeget iugoslav al operei goetheene, a depistat o listă de publicații, de cărți, de culegeri și traduceri de poezii populare, aflate în arhiva Goethe din Weimar⁵. Pe primul loc al acestei liste figura periodicul românesc „Fama Lipschii pentru Daŭla” cu numele editorului I. M. K. Rosetti. În această listă erau menționate primele trei numere ale revistei românești. Dincolo de surpriza plăcută pentru un român de a descoperi numele unui național menționat într-o colecție din biblioteca lui Goethe, era incitantă ideea existenței posibile și a altor numere din acest periodic. Se cuvine să arătăm, dealtfel, că „Fama Lipschii” și editorul ei principal, I. M. K. Rosetti, nu reprezentau necunoscute pentru istoriografia literară iugoslavă, fiindse într-un unghi de incidență cu aria de activitate a lui S. Milutinović-Sarajlija, atât de importantă în istoria culturii poporului vecln.

Profesorul Vladan Nedić, șeful catedrei de literatură iugoslavă de la Universitatea din Belgrad, mi-a comunicat și alte date foarte prețioase despre prietenia dintre tânărul Rosetti și poetul și marele culegător de poezii populare, S. Milutinović-Sarajlija⁶, pe care îl cunoscuse în 1825 la cursurile de filozofie ale celebrului profesor Ludwig Krug și la cele de homeopatie ale nu mai puțin celebrului Samuel Hahneman.

În același an, în luna iunie, la Weimar, am descoperit cele trei numere aflate la *Nationale Forschungs und Gedenkstätten der Klassischen deutschen Literatur*, în *Goethe Werke*, după o cercetare efectuată în Arhiva Universității din Leipzig.

Cum a ajuns „Fama Lipschii pentru Daŭla” în biblioteca lui Goethe? Spirit universal, marele poet german a manifestat un viu interes și pentru cunoașterea istoriei și culturii popoarelor din sud-estul european. În sfera acestui interes mai general, Goethe căuta, prin lucrări, prin legături cu personalități avizate care l-au vizitat, deseori, să-și facă o imagine cuprinzătoare firește și cu privire la Țările Române. Acest fapt apare evident dacă ne referim la relațiile contelui Carol Frederich Reinhard (1731—1837), fost consul general în Moldova, sau la cele ale marelui postelnic Iacovachi Rizu-Nerulos⁷ (*Istoria literaturii neogrecești, Istoria modernă a Greciei, începând cu războiul de independență și Fragmentele istorice asupra evenimentelor militare cu privire la invaziunea lui Ipsilante în Moldova*).

Scrisoarea poetului și dramaturgului german Wilhelm Cristoph Leonard Gerhard⁸, prieten al lui Goethe, de la care ne-a rămas o interesantă corespondență adresată titanului din Weimar, e un izvor principal pentru a înțelege condițiile în care a apărut acest prim periodic românesc în Saxonia. Ziarul e recomandat lui Goethe ca un *ziar literar (belletristische Zeitung)*. Tot în această scrisoare (vezi anexa nr. 1) este inclus și un portret moral al publicistului român, prezentat ca un om cu preocupări multilaterale (student la medicină, la drept, la artele frumoase, editor și chiar reformator al ortografiei românești, pe lângă profesiunea exercitată la Lipsca de agent comercial la celebrul tîrg). Apare evident faptul că această scrisoare⁹ a fost trimisă lui Goethe pentru a-i atrage atenția asupra ambițiosului valah și a-i spori curiozitatea pentru cunoașterea poporului român și, eventual, a folclorului nostru. Se știe că Goethe manifesta un interes marcat pentru eposul sîrbesc, a cărui cunoaștere i-a fost mijlocită de culegeri existente la acea dată, dar pe care noi, din păcate, nu le aveam încă.

„Fama Lipschii pentru Daŭla”, (numerele 1, 2 și 3 din 1827, ca și nr. 7 din nov., descoperit de Marina Cristea, are formatul 290 mm. x 230 mm, iar deasupra titlului o gravură, în stilul epocii, care înfățișează o femeie cu o mantie lungă și largă, plutind deasupra norilor, înconjurată de raze. În mîna dreaptă, femela ține un pergament pe care e scris *Primiŭi ! precum trimiŭi*, iar în mîna stîngă ține o trîmbiță.

⁵ Jefko M. Milović, *Goetheovo interesovanje za našu narodnu poeziju*, „Prilozi proučavanju narodne poezije, 1939, V, p. 78.

⁶ Vladan Nedić, *S. Milutinović-Sarajlija*, Beograd, Nolit, 1959, p. 67 și urm.

⁷ Eugen I. Păunel, *Informatorii lui Goethe asupra Principatelor Dunărene*, „Junimea literară”, XXI, nr. 1—6, ianuarie — iunie 1932, și nr. 7—12 iulie — dec. 1932.

⁸ W. Cr. L. Gerhard (Weimar, 29 nov. 1780 — Heidelberg, 2 oct. 1858) fiu de negustor, la început al însuși negustor, apoi consilier de lege la landulul Saxonia-Meiningen, dramaturg la teatrul din Leipzig, traducător și poet liric.

⁹ Publicată de Jefko M. Milović, în *Goethe, seine Zeitgenossen und die serbokroatische Volks-poesie*, Leipzig, 1941, p. 204.

Primul număr al publicației apare în luna iunie 1827 cu titlul „Fama Lipschi”. Cuvîntul înainte, intitulat *Iubitorilor de muzee cetitori* (vezi anexa nr. 2), semnat de Rosetti într-o frumoasă limbă românească, amintind de cronicari, dar și de eforturile care se făceau în epocă pentru dezvoltarea limbii noastre literare, expune programul revistei. Sînt prezente idei generoase ale ideologiei iluministe europene, îndeosebi ale Aufklärung-ului german și austriac, încrederea în progres, în desăvîrșirea naturii umane prin cultură, știință, artă, cultul pentru istorie, idei care au cunoscut o largă răspîndire prin cărturarilor Școlii ardelenne¹⁰. *Istoria* lui Malor, după cum mărturisește editorul, i-a fost o carte de căpătîi. Dragostea de patrie și popor, emanciparea neamului prin cultură, prin instrumentul presei în limba națională sînt idei fundamentale ale crezului său politic și cultural: „Această dar, această dragoste m-a silit ca să găsesc Nații o mică masă. Aș fi voit ca dragostea aceea către Nație să fie întovărășită și de putere, ca s-o împodobesc cu felurimi de gătit împreunate de ostenelile mele și adunate din învățăturile învățaților, însă nedeșăvîrșirea către învățători mi-a oprit voința pentru neputință, și silindu-mă numai pentru dragoste a găti un ospăț împodobit cu felurimi de flori și de podoabe foarte mirositoare și mult prețuite, de nu și pentru mulți gătit; ei adevăr zic că nici din acești pușini nu se vor rușina unii de a zice: că nici cei mai nalte de noi n-au cettit Novele rumânești și tot au știut pentru suma sa destul -- O Ucăloșle!”.

În programul revistei se simte, de asemenea, o puternică influență a ideilor cuprinse în lucrările *luminătorului* Gh. Lazăr. Marele pedagog a fost, credem, un model pentru tînărul redactor al primului periodic românesc și, s-ar putea, ca să-l fi avut printre elevii săi. La 1822, Lazăr lansează un *Apel* în vederea obținerii de subscripții pentru publicarea cursului de matematică. La sfîrșitul acestui apel, el se adresează publicului din Valahia: „De aceea noi facem prea cinstitul public de știre că vom a da la lumină în limba patriei adevă filozofia, matematica și gheografia, apoi după acestea va urma și istoria universală. Acestea sînt care vom, de va vrea Dumnezeu și de vom fi ajutoarii de către iubitorii de muzee compatrioși (s.n.), să le supunem timpului”¹¹.

Celelalte articole cuprind știri luate, credem, din ziarele nemțești ale vremii¹² despre evenimente politice petrecute în Rusia, Grecia, Asia; se dau cîteva date geografice și demografice despre Portugalia și se începe un „serial” dintr-un fel de biografie romanțată a lui Ali Pașa, feudaal al albanez, pașă de lanina, „cel mai îndrăzneț rebelist și mai mare potrivnic Porții otomane ... pentru a sa țară înțelept și vrednic stăpînitor, ca războinic hotărît și foarte viteaz, dar ca om adevărat «diavol»”.

Cel de-al doilea număr, apărut tot în iunie 1827, credem că în a doua jumătate a lunii, își schimbă, intructiv, foala de titlu, adăugîndu-se *pentru Dația*. Numărul debutează cu un citat din Horațiu: „Numai acela prepusul și-a ajuns/ care folosul cu dulceață a compus” (*Arta poetică*, ultimele cuvinte din versul 343: „Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci”). În același număr, apărut în iunie, Rosetti semnează articolul de fond, care nu are titlu, dar e de fapt continuarea celor expuse de el în *Iubitorilor de muzee cetitori*. În acest articol, I. M. K. Rosetti preconiza, cu un an înainte apariției *Gramaticii* lui Ellade, o reformă a ortografiei românești. Autorul se arată familiarizat cu preocupările din epocă privind ortografia românească, pledînd pentru utilizarea alfabetului latin într-o „combinație românească spre creșterea culturalei”. Studiul se încheie cu o exortatie adresată slujitorilor învățămîntului românesc din acea epocă: „Decl învățătorii limbii romane, profesori de gramatică, inspectori și episcopi școalelor, orașenești și sătești, prîlmii acest nou metod, urmați după dînsul învățătura precum și cei de sus numiți iubitori de muzee privind la acest bun sfîrșit au ajutat eșirea lui la lumină. Fieștecare după datoria sa cea nescunsă a iubitel Patrii să silește ca să scrie și să zică cele după puțință folositoare tot acea datorie m-a silit și pă mine a scrie acest nou Metod, încredințat că printr-aceasta se va putea lesni învățătura cetirii”.

Cel de-al treilea număr, din luna iulie, aduce ca noutate o rubrică de literatură universală, unde redactorul răspunzător al revistei zăbovește asupra literaturii sîrbești (*Din noile literaturii sîrbești*), consemnînd contribuțiile majore pe plan lingvistic și literar ale „muza-dorului” Vuk Karadžić, ca și tîlmăcirea în limba sîrbă a operei *Ars poetica* de Horațiu,

¹⁰ Romul Munteanu, *Literatura europeană în epoca luminilor*, Ed. enciclopedică română, 1971, p. 79, și urm.

¹¹ Apud Onisifor Ghibu, *Din istoria literaturii didactice românești*, ed. Ingr. de Octav Păun, E.D.P., 1975, p. 91.

¹² S-a relevat că modelul publicației românești editate de I.M.K. Rosetti și A. Lascăr ar fi *Leipziger Fama* (oder Jahrbuch der merkwürdigsten Weltbegen hellen) care apărea într-o serie din 1819, avînd același format și cu același frontispiciu (v. A. Petrescu, *Precizări în legătură cu „Fama Lipschi pentru Dația”*. *Prototipul ei german, „Analele Universității București”, XXII, nr. 2, 1973, pp. 117—125).*

realizată de Hadžić Svetić¹³ Iovan, poet și traducător, figură ilustră a epocii. La începutul literaturii române moderne, I.M.K. Rosetti este și unul dintre promotorii apropiierii spirituale dintre poporul român și poporul srb. Istoricul relațiilor literare româno-srbe capătă un conținut luminos și prin oda închinată lui Rosetti și poporului român de către prietenul editorului „Famei”, Sima Milutinović-Sarajlija („Gospodin’ Rozeti neotkaza posveti — în trad. — *Domnule Rosetti nu refuzați omagiul*”)¹⁴. Ne-am referit mai puțin la cel de-al doilea redactor și întemeietor al primului periodic românesc, doctorul Anastasie I. Lascăr, a cărui contribuție în plan publicistic s-a materializat prin articole de popularizare a științei (*Despre fizică* s.a).

„Fama Lipschii pentru Daŭla”, primul periodic românesc, a avut o scurtă existență, deoarece tinărul și entuziastul I.M.K. Rosetti s-a stins din viață la începutul primăverii anului 1828, fiind înmormântat la Lelpzig, la 3 marile, iar Anastasie Lascăr, flul starostelul de Putna, se va reîntoarce la Iași, unde din 1832 se va dedica unui alt plonerat la noi — medicina.

Lelpzig, iulij 1827

P.S. Als eine literarische Neuigkeit muss ich Ew. Exzellenz noch berichten, dass seit kurzem hier unter dem Titel „Fama” eine belletristische Zeitung in wallachischer Sprache herauskômmt, die ein hier studierender junger Wallache, Namens Rosetti, schreibt. Dieser Rosetti, mit Milutinowitsch auf einer Stube lebend, hat sich viel von dem wissenschaftlichen Streben des Letztern angeeignet, versteht sich aber besser auf den Erwerb als sein Freund, den er oft durch Vorschüsse unterstützte. Pfliffig und in alle Sâttele passend, sucht er in der Messe bey seinen Landsleuten als Mâhler soviel zu verdienen, dass er ausser den Messen seinen Studien obllgen kann. Er studierte erst Medizin, geht nun die Rechte über und erfasst auch schöne Künste. Er hat die Absicht, seine Sprache durch eine neue Rechtschreibung zu vervollkommen, hat hierzu einige neue Lettern glessen lassen, und gedenkt das noch nicht wissenschaftlich genug gebildete Idiom auszubilden. Gleich dem wuk Stephanowitsch will er nächstens die Wallachey bereisen und die Volkslieder seines Vaterlandes sammeln. In der Herausgabe seiner Zeitung wird er durch einige seiner Landsleute unterstützt. Die Zeitung enthält der österreichischen Censur wegen fast nichts Politisches. Er hat mich gebeten, Ew. Exzellenz einige Probeblätter beyzufügen, welche anliegend mitfolgen.

W. Chr. L. Gerhard

Leipzig, iulie 1827

P.S. Ca o noutate literară trebuie să mai relatez Excelenței Voastre că aici, de scurt timp, apare un ziar beletristic în limba valahă, intitulat *Fama*, pe care-l editează un tinăr valah, care își face studiile aici, pe nume Rosetti.

Acest Rosetti, locuia în aceeași cameră cu Milutinović, și-a însușit multe din năzuințele științifice ale celui din urmă, fiind însă mai priceput în privința câștigului decât prietenul său pe care-l sprijină, deseori, cu împrumuturi. Isteț și întreprinzător, el caută să câștige ca intermediar, de la compatrioții săi, cu ocazia târgului, ca să se poată dedica, în afară de ocupația sa cu ocazia târgurilor, studiilor sale. El a studiat mai întâi medicina, acum trece la Facultatea de drept și intenționează să urmeze și artele frumoase. El are de gând să perfecționeze limba sa printr-o nouă ortografie, în care scop a comandat să i se toarne câteva litere și vrea să perfecționeze acest idiom încă insuficient evoluat din punct de vedere științific. Ca și Vuk Stefanović (Karadžić) vrea să întreprindă o călătorie în Valahia și să culeagă cîntecele populare ale patriei sale.

În editarea jurnalului său el este sprijinit de câțiva dintre compatrioții săi.

Din cauza cenzurii austriece, ziarul nu cuprinde nimic politic.

Tinărul valah m-a rugat să anexeze câteva pagini de probă pe care vi le trimit.

Wilhelm Cristoph Leonhard
Gerhard

¹³ Iovan Hadžić (1799–1869), traducerea în srbă din Horațiu poartă titlul *K. Oracija Flakka o stihotvorstvu kniga* și a apărut în 1827 (v. Iovan Skerlić, *Istorija nove srpske književnosti*, Belgrad, 1967, pp. 192–195).

¹⁴ S. Milutinović-Sarajlija, în *Nekolike pjesnica, starih novih i socinienih*, Lelpzig, 1826, p. III – VI (vezi anexa nr. 3).

Iubitorilor de muze cetitorii

Urmarea cea veche a Amiciiței a stat din chemarea la desfătări și ospete.

Aceasta nu numai pe cei vrednici de pomenire învățați, dar și pe toți înțelepții, teoreticești și moralicești au încredințat. Cine au făcut ospățul celor șapte înțelepți, decît Amiciița? Cine pe-aceia al Cleopătrii decît dragostea cea naturală? Firea însăși precum vorbește, nemurirea Istoriei.

Aceasta dar, această dragoste m-a silit ca să găsesc Nații o mică masă. Aș fi volt ca dragostea aceea către Nație să fie întovărășită și de putere, ca s-o împodobească cu felurimi de gătiri împreunate de ostenele mele și adunate din învățăturile învățaților, însă nedeșăvîrșirea către învățători m-a oprit volința pentru neputință, și alindindu-mă numai pentru dragoste a găti un ospăț împodobit cu felurimi de flori și de podoabe foarte mirositoare și mult prețuite, de nu și pentru mulți gătit; ci adevăr zic că nici din acești puținii nu sã vor rușina unii de a zice: că nici cel mai înaltele de noi n-au cettit Novele rumânești și tot au știut pentru sãna sa destul — O ticăloșie! —

Însă ca mai în scurt a cuvînta despre apucarea mea în această lucrare ce de lipsa neamului cu mult și mai de folos este decît la așa fel de gătiri nesimțitoare răspuns a da.

Întîlnirea către iubiiții mei compatrioți. D. Romanul, de la 15 mai, despre așezarea Tipografiei rumânești prin mine la d. Brailkopf și Ertel la mai mulți va fi cunoscut pînă acum cugetul care-l port pentru neamul D. Roman înclt sărac mă găsesc de cuvînt a mă mai lauda, dar prin urmarea acestli nădăjduiesc vrînd Puterea firei prepusul a-l împlini.

Nu mai locul unde mă aflu cere la așa fel de-apucare multe și acestea de la altul nu le pot dobîndi, decît prin mijlocul compatrioților adevărați prin prenumerație la această tînără Novela, după cum și unii din neguțătorii bucureșteni și focșeneni carli tocma aici la Tîrg s-au întîlnit n-au lipsit vrednic și măreț Patriotismul lor a arăta Saxonozilor ca ce fel de rîvnă unii din Români spre cultură hrănesc (O d'ar fi și alți mai mulți)

Deci toți aceia carli vor binevol să prilească și de a să numi vreodată strănepoștilor întemeietorii acestli apucături poate flestecare acum a-și arăta zelul cît mai curînd și după a sa voință.

Dumnealor cei din București care vor binevol a ajuta poate deodată a să prenumăra la Dum. D. Frații Dumovici sau la Herr. W. H. Thierry Comp. Cel din Craiova la D. Slușgerul Ioan Băluță Dumneavoastră cei din Iași veți binevol a vă prenumăra la D. Magardici Hagî Tamos. Cei din Focșani la D. Sarchiz Baroncea sau la D. Ioan Lascar.

Rumânii din Transilvania, din Banat și din Ungaria vor binevol de a să prenumăra la vinzătorul de cărți Hartleben Hartleben în Pesth în Pesta. Costul acestli noo Gazete numită *Fama* este pînă cu toată cheltulala poștil pentru un exemplar galbeni șase.

N.B. Acei ce vor vol a să prenumăra pe șase exemplaruri deodată vor primi al șaptelea în dar.

Nădăjduiesc foarte că urmarea acestor întîmplări tuturor plăcute va fi și dobîndind sfîrșitul tare mă voi bucura.

Si sint al vostru
De bine voltor
I.M.K. Rosety

Gospodin Rozetti
Neotkaz posveti!

Domnule Rosetti
Nu refuza omagului *

O lietima mladî,
O Naukam radi,
Svog bližnega družel
Tek'što'sam te naa'o,
I u dare t'zašo,
All ti me skruže:
„Dobrodošo' brale!
Ljudstva ljublom ždrale
Zdrav i sretan bio!
Znam ti žarak čistl,

Tînăr de ani,
În știință lucrează,
Prieten al aproapelui
De curînd te-am întîlnit,
Cu daruri m-al răsplătit
Și cu prietenie m-al întîmplinat:
„Bine-ai venit, frate!
Sănătos și fericit să fii!
Îți cunosc dorința fierbinte și curată,

* Această poezie închinată lui I. M. K. Rosetti, ca și alte poeme din opera lui Sima Milutinović-Sarajlija, prezintă mari dificultăți pentru traducător. Dacă prima parte a poeziei e mai elaborată și mai interesantă pentru poezia sîrbă, în partea finală se constată absența unei idei clare, ca și renunțarea la rimă și la ritm.

K'ime gorim isti ...
 Iál'sam slova silo ...!
 Serbka i Romanka
 Prenules'senka
 I otresles'zjeva;
 Nuk'te glasi šlrom,
 Pak de i ti lirom!
 Nek'izvies'ševa!"
 Liksu poslledstvia
 Zbor i tvore sllubna.
 Stupal nogom smjelom
 Prem'
 No šta čeka tamo ...
 Na billezl samo?
 Svo blaženstvo višnie!

Care și pe mine mă mistule ...
 Căci și eu turnat-am în slove ...
 Sirboalca și Româncea
 S-au trezit din somnul adânc
 Și aceste voci se-aud acum pretutîndeni
 Și-acum cu lîra la
 Să se facă auzită ciocrlia!"
 Chip al viitorului
 Cuvînt și faptă sînt.
 Ne îndreptăm spre viitor
 Pășind cu pași siguri
 Spre
 Dar ce ne așteaptă acolo
 Oare ce soartă vom avea?
 Numai recunoștința sublimă!

Am revenit asupra acestui subiect, cu unele completări, care relevă noi dimensiuni ale relațiilor literare româno-srbocroate.

Am fost însă foarte surprinși să constatăm cum sînt utilizate datele descoperite de noi și, mai ales, comentariile noastre într-o recentă lucrare (M. Popa, Valentin Tașcu, *Istoria presei din Transilvania pînă la 1918*, ed. Dacia 1980) unde autorii practică dezavuatul procedeu al colajului.

archen der Welt. I, Südeuropa hrsg. von Felix Karlinger, DTV, München, 1978, 521 p.

Prestigioasa editură müncheneză specializată în ediții de buzunar DTV a inițiat o elegantă serie, intitulată *Märchen der Welt* și alcătuită pe baza textelor apărute în colecția *Die Märchen der Weltliteratur* (Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf und Köln), cu intenția declarată de a face cunoscut publicului larg de limbă germană un cîrmei din ceea ce reprezintă în cultura universală „menschliches Gemeingut”. Sarcina dificilă de a coordona această întreprindere a fost preluată de reputatul romanist Felix Karlinger de la Universitatea din Salzburg, bun cunoscător a mai multor limbi, printre care și româna, și familiarizat cu problematica, atât teoretică, cît și factologică, a folcloristicii: vezi cartea sa intitulată *Einführung in die romanische Volksliteratur* (München, 1969).

Primul volum al seriei este consacrat Europei sudice, teritoriu vast, divers populat, unde o trăsătură elementară distinctivă a basmului „auf Wanderschaft zu gehen und von Volk zu Volk in neuen, anders farbigen Gewändern aufzutreten” se verifică la modul cel mai caracteristic. Editorul își dîlvă dintru început o viziune dinamică și totodată nedogmatică prin modalitatea în care tratează, conceptual, unitatea denumită Europa de sud; altfel decît pentru geograf sau pentru botanist, formula desemnează o realitate în mișcare, zone de interferență a mitologiilor, civilizațiilor și culturi ale căror orizont și cuprindere sintetizează desfășurări istorice, procese milenare cu consecințe încă actuale. Faptul că cîlim între basmele alese de Felix Karlinger texte traduse din ucraineană, română, bulgară, macedoneană, sîrbocroată, slovenă, greacă, albaneză, italiană (inclusiv zona sardă și malteză), retoromană, franceză (din Elveția), provençală, catalană, bască, spaniolă și portugheză trimite către un nucleu unitar, către un argument spiritual de profunzime al llantului depășind axiomatica geografică. Se justifică pe deplin în volumul de față afirmația editorului cum că „das Gemeinsame ist in der Regel stärker als das Trennende, wenn auch das unterschiedliche Fortleben der Erzählungen in der mündlichen Tradition, die differierende Ausprägung der kulturellen und gesellschaftlichen Verhältnisse ... äusserlich grössere Gegensätze sichtbar zu machen schelen”. Desigur că diferențe etnofizice și lingvistice îl despart pe greci de slavii și pe aceștia de populația romanizată stabilită în jurul țărmurilor mediteraniene, desigur că schisma religioasă dintre creștinătatea orientală și cea occidentală, evoluțiile politice diferite urmate de popoarele din regiune, influențele exterioare variate la care au fost supuse: germani, arabi, turci, mongoli au marcat diferențieri deloc neglijabile în conținutul unui tezaur folcloric care rămîne totuși în structurile fundamentale ale mentalităților pe care le reflectă un patrimoniu comun tuturor popoarelor sud-europene. Explicația nu-și află doar temeluri geoclimatice sau de psihologie colectivă; se pune cu necesitate chestiunea circulației temelor și motivelor, a contactelor și interferențelor productive și receptive, a esenței dialectice definitorii pentru literatura fle orală, fle scrisă.

Felix Karlinger ține să-și sublinieze adevărul teoretică la concepțiile celebrului cercetător Max Lüthi, în consens cu care definește noțiunea de basm — adesea simplificată în accepția generală legată de clișee impuse de predominanța unor lecturi precoc precum cele ale basmelor fraților Grimm — într-o reprezentare polimorfă și polivalentă. Aceasta înseamnă în primul rînd scoaterea în evidență a funcțiunilor deținute de oralitate, a rolului determinant al povestitorului, a raportului dintre stabilitate și improvizatie. „Wenn der Erzähler mit seiner Geschichte beginnt, so schwebt ihm wohl ein konkreter Sinnzusammenhang vor, aber die Ausführung ist im Detail noch völlig offen, die Einführung von Seitensträngen und die Kontamination von anderen Motiven noch keineswegs verbindlich”. Viziunea lui Roman Ingarden despre opera literară, considerată înafara actului lecturii, a contactului direct cu receptorul, doar „constructie schematisch”, șir de *Unbestimmtheitsstellen* menite abia a fi concretizate în procesul receptiv, poate fi lărgită în cazul folcloristicii (și nu numai) asupra momentului productiv, el însuși premisă dar și consecință a celui receptiv; elementul stabil nu-l mai constituie aici un text *scris*, ci doar un inventar tematic mai mult sau mai puțin constant, ce este supus unor operații succesive de *reinterpretare*, *remodelare*, ceea ce în ultimă

instanță înseamnă *re-producere*. Basmul există doar în ipostaza *spunerii*, a povestirii sale. „Das Gestaltung des Stoffes erfolgt erst unterm Erzählen, und das Ausmass des Interesses der Zuhörer, die Spannung oder auch die Müdigkeit des Publikums gewinnen deutlichen Einfluss auf die Aufbereitung der Geschichte". Într-o *Kunstmärchen, Buchmärchen* și *Volksmärchen* abia acestea din urmă, legate prin numeroasele variante de configurația unică a momentului povestirii, conservă în esență ei adevărata tradiție folclorică.

Prin însăși condiția conservatoare a tiparului, basmele prezentate în traducere germană de ediția lui Felix Karlinger apar și ele într-o haină relativ deformantă, „weil der vorliegende Text keine eindeutige Vorstellung von Erzählsituation und Funktion vermitteln kann". Dincolo de aceste greutăți inerente (de natură mai ales teoretică), culegerea răspunde din plin obiectivelor unei colecții în format de buzunar. Cititorul este captat de studiata diversitate a textelor, de luxurianta lume a unei mitologii mereu actuale în sensurile sale general umane.

Basmele românești, bine alese și bine traduse, provin din culegerea *Rumänische Volksmärchen*, îngrijită de Felix Karlinger și Ovidiu Birlea și apărută la Düsseldorf în 1969; dintre ele vor capta pe cititorul german mai ales prin bogăția epică *Drăgan Cenușă*, *Mit Odolean dem Sohn der Boldicufa* și *He-was-ich-weiss-nicht-was*, toate trei culese de Ovidiu Birlea de la Țăranul Gheorghe Zlotar din Fundu Moldovei.

Andrei Corbea

Ion Rotaru : *Forme ale clasicismului în poezia românească până la Vasile Alecsandri* (Minerva, București, 1979)

După *O istorie a literaturii române* în două volume plină acum, și după o altă lucrare, *Valori expresive în literatură română veche*, Ion Rotaru adaugă într-o suită necesară *Forme ale clasicismului în poezia românească până la Vasile Alecsandri*. Oricare ar fi fost în aceasta din urmă intenția de ansamblu a autorului, de a da o carte de analiză sau de sinteză, cert este că lucrarea nu apare în afara stringentelor cerințe ale istoriei literare. Lăsăm la o parte întrebarea de moment, dacă aceste cărți urmează metode cronologice. Dacă istoriile literare sînt o încununare a studiilor monografice și a eseurilor de analiză, sau dacă istoriile literare premereg sinoptic și apodictic pelsajul critic încă departe de a fi parcurs. Dar istoria și critica literară sînt fenomene vii, și ca orice fenomene vii au partea lor de capriciu. În fond, cînd ambele categorii de lucrări poartă semnătura aceluiasi autor, cronologia apariției devine o chestiune superfluă. Cine citește istoria literară și vrea să adîncească un gen sau o specie într-o anumită epocă, află în asemenea lucrări, cum este cea de față, o complementaritate. Nimic mai pozitiv. Cu condiția însă ca termenii istoriei literare să nu fie contradicții de rezultatele recente cercetări. Pericolul acesta, dacă autorul nu a dorit expres să se revizualască, e ocultat, sau cum e cazul aici, dispăre de la sine prin integrarea organică a unei viziuni. De unde necesitatea de a continua în alte cărți și pelsajul celorlalte genuri și epoci în perspectiva tuturor curentelor, ceea ce ar corespunde unei construcții de tip piramidal. Un șantier deschis pentru o vlață.

Așadar, fiind vorba numai de forme ale clasicismului în poezia românească, cercetarea a putut demara odată cu începuturile literaturii noastre, din care însă procesul de decantare al istoricului literar aduce în pagină numai valorile expresive. Sprînjindu-se apoi pe unele teorii mai noi sau mai vechi privitoare la „clasicismul românesc de substanță", „condiționat de specificul limbii pe care o vorbim și o scriem, într-un înțeles mai larg și de spiritualitatea thracogetică și latino-mediteraneană cu care traversăm istoria timp de două milenii și mai bine" (p. 437). Aserțiunea se susține, mai ales cît privește folclorul, însă pentru creația cultă, limba rămîne numai un material, cum este marmora pentru sculptor, să zicem, materie modelabilă, primind închipuirea unei individualități artistice, pentru care însă istoria milenară nu este decît un avatar. Dincolo de acestea, un asemenea subiect reține încurajări reale din recunoașterea unanimă a clasicismului ca ideal, un ideal, cum avizează autorul, ce nu rămîne în formă pură, și ale cărei situații limită apar, firește, la o literatură intruzivă cum este a noastră. De unde și copenetrația cu romantismul. Suportul teoretic al cărții, configurat în *introducere* și-n *încheiere*, oferă cîteva repere. Mai întîi, o înțelegere mai simplă, dar nu simplistă, a clasicismului, acceptînd pe Boileau, uneori prin filtru călinescian și opunîndu-se polemic lui Adrian Marino, opinînd pentru prezența unui caracter național, fie și pronunțat, în clasicismul românesc, ceea ce nu ar ști răbi cu nimic înțelesul european al clasicismului, dacă

elementele cu o caracteristică națională răspund viziunii estetice și idealului clasic al omului. Și ca problemă deschisă discuției rămânând numai faptul dacă clasicismul este dincolo de organizarea lui ca un curent și o vîrstă a creației. Autorul se pare că înclină, ca și Eugen Lovinescu, spre această înțelegere, de vreme ce își la ca motto un citat din Eminescu, cel care în *Fântâna Blanduziei* (însă numai acolo și destul de tîrziu), pleda pentru un ideal clasic al omului. În fine, metodologia declarată pare a fi nu una care să răspundă preceptelor structuralliste, deși întreaga carte e așezată pe structuri. „În lucrarea de față am preferat așadar, să ne așezăm la locul nostru, de ... practican ai istoriei literare”, care vede în operă un „unicat”, ceea ce înseamnă că metoda ar răspunde tradiționalismului lansonian. Ordinea clasică era firesc ca să-i impună un spirit al construcției cu armonii arhitectonice și-o anumită geometrie carteziană. Și în această privință, deliberat, nu introduce ierarhizarea de valori. Sau consecvent principiului de alianță a clasicismului cu trăsăturile naționale, exclude neoaacreonismul, absent la contribuția regenerării conștiinței românești. Alecsandri, însă, lipsește, „poate nu cu perfectă îndreptățire”, „deși e primul mare clasic”. Ne-ndreptățirea știrbind mai ales arhitectura însăși a fenomenului cultural, care fără Alecsandri își pierde armonia clasică.

Din altă perspectivă, morfologia lucrării răspunde în întregime scopului cercetării. epocii vechi aflîndu-i-se mai întîi o axă clasicistă în acea prezentă a ecourilor Antichității. De la *Hronograful* lui Moxa pînă la Cărlile populare, cu Năsturel și Olahus, cu marii croncari moldoveni și munteni. Epoca premodernă și modernă sînd scrutată din perspectiva *epopeii*, nelipsind Barac, Aaron, Pogor, Negruzzi, Asachi, Stamati, I. H. Rădulescu, Bolintineanu, Pelimon, Aron Densușianu, Baronzl, Bumbac. Unli din el fiind regăsiți în secțiunile dedicate *Arcadieii*, *satirei* și *epistolei*, *fabulei* sau *poeziei ocazionale*. Stabilind filiera de trecere a culturii grecești și latine prin „canal” bizantin, amintește de Moxa pentru manuscrisele sale conținînd traduceri epice homerice. Grigore Ureche este încorporat spiritului clasic, mai ales prin aplicația limbii, stilul de pisanie sau cronica săpată în piatră, cum relevant se relatează apoi, că acest stil corespunde unei realități date a cronicilor „murale” de la Suceava, Bucovăț și Războieni. La Miron Costin, izvoarele scriptice duc la Plutarch și Horațiu, „utlilele dulci” fiind de fapt „zăbava cetitului cărilor”. Stolnicul Constantin Cantacuzino, adept al lui Vico, descoperă cultura antică prin cea occidentală clasică. La Dimitrie Cantemir află atitudine pro- și contra Antichității. Pe rînd aristotelismul, înclinarea spre cultura latină și mitologia ei. Cărlilor populare le recunoaște, printre altele, procesul de bizantinizare și apoi adaptarea la creștinism, urmată de compromiterea mitologiei eline. Secțiunea dedicată *epopeii* îl consacră, în ciuda opiniilor diferite, pe Ion Budal-Deleanu, prin admirația față de clasic, și prin „imitarea” lor. O imitare creatoare și nu o „originalitate” obținută prin „evaziune”, concluziile culmînd în apreciere după care autorul *Țiganiadei* este un clasicist apropiat de baroc. Din epoca modernă, C. Negruzzi, alternînd între clasicism și romantism, are mai întîi ambiții clasicizante (de a scrie o *Ștefaniadă*) și puterea de a se cenzura. Asachi e studiat pentru viziunea lui mitică, Stamati pentru al său *Rolando furios moldovenesc*, I. H. Rădulescu, ca autor de *epopee* (*Anatolida*, *Mihaida*), ca moralist clasicizant, revendicîndu-l pe Boileau pentru o literatură ca a noastră tînră, care cere un „Bildung”, și ale cărui imperative sînt talentul, studiul, justetea, filocalia. Bolintineanu, autor al *Traianidei*, cultivînd teme clasice filtrate prin lirica Văcăreștilor. Aron Densușianu, deși autor de *epopee*, clasicizant notoriu, tîind totuși prin latinismul său ardelen anticlasic rădăcinile care coborau în substrat. Lui Baronzl i se pune în lumină ideea vehiculată în *Daciada*, după care romanizarea Daciei ar coincide cu răspîndirea creștinismului, iar lui Romulus Scriban, în *Penafii Troii*, ideea că grecii cel vechi ar fi răstrămși românii, deoarece Penafii din Roma aduși de Eneas, sînt duși de Traian la Sarmisegetuza, de unde sub Radu Negru trec la Târgoviște.

Deși în economia lucrării secțiunea *Arcadia* are un spațiu mai restrîns, sînt discutate creațiile de tip Gessner și Florian, ca o putere a model, cu un fundament în ultimă analiză rousseauist. *Satira*, *caracterele* și *epistola*, ca secțiune, primește în schimb o dezvoltare corespunzătoare. Tema succede de la Olahus prin D. Cantemir, Pogor, I. H. Rădulescu și Mumulean, pînă la Alexandrescu și Bolintineanu.

Interstițiul social al epocii se desclărează ocazionînd un studiu de sociologie literară, dezvăluind conflictele politice și literare, puterea de invenție și de expresie. Cît privește *fabula*, punctul culminant e aflat în Grigore Alexandrescu, al cărui geniu constă „în a găsi tocmai «ritmul», măsura exactă a versului și secvențele compoziționale strict necesare”. Poezia ocazională este prezentată prin recreditarea termenului, mult timp desavuat. Autorul are, am putea spune, o înțelegere goetheană, căci poezia de ocazie devine o *Gelegenheitsdichtung*. În stare de a memora istoria în faptele ei care trebuie să rămînă nemuritoare. Pentru aceasta, Ion Rotaru a dat o deosebită pondere secțiunii, sugerînd posibila descoperire a biografiei interioare a poezilor, al căror suflet putea fi recunoscut la incidența individualului cu socialul la care aderau.

În ansamblu, lucrarea în discuție apare ca o carte monolită, așezată judicios, documentată, gîndită și elevată în stil. Pentru o perioadă atît de întinsă, mai bine de trei secole, problemele deschise dezbaterilor nu lipsesc. Cu grije autorul a ales calea care să corespundă cercetării sale. Principiul diriguitor al acestora fiind o axiologie estetică, cu un primat valoric. Direcția de spirit vine incontestabil de la G. Călinescu și N. Iorga. De la primul, autorul a distins valorile „stilului” de ale „manierei”, reușind să graveze în jurul unui model, să „imite” aristotelic, deci să fie original. Informarea benedictină nefiind însoțită de o tristețe a erudiției, căci autorul se emancipează de spiritul arhivistice printr-o jovialitate moldavă, ieșind din arsenalul memoriei, impus de întreaga țesătură de relații (vezi N. Iorga) cu o siluetă sveltă. O cercetare asiduă dublată de truculența unui actor care-a știut să înobileze un obiect arid. Această tentă de modernitate venind adesea din circulația pe vertical în sus și-n jos, între o epocă și alta, între meridiane și latitudini diferite, făcînd să schimbe optica asupra unui peisaj ce este „deja vu”. Și, aplecat cu generozitate asupra fenomenului, să îl exprime în toată bogăția lui barocă.

Aurel Petrescu

Discursuri de recepție la Academia Română. Ediție îngrijită de Octav Păun și Antoaneta Tănăsescu, prefață de Octav Păun, documentar de Antoaneta Tănăsescu, București, Editura Albatros, 1980, XXX+397 p.

Trebuie de la început să salutăm ideea ce au avut-o Octav Păun și Antoaneta Tănăsescu de a reuni, într-o carte destinată tineretului (și nu numai lui!), o selecție din discursurile de recepție la Academia Română rostite de mari personalități ale științei și literaturii noastre. Aceste pagini, strălucite modele de elocință, o elocință hrănită dintr-o problematică de prim ordin, se impun deopotrivă prin interesul lor, de o actualitate nestirbită de scurgerea anilor, și prin expresivitate (ca strălucite pagini de oratorie). Și aceasta pentru că marile personalități chemate în sinul celui mai mare for de cultură al țării au ținut să-și spună opinia asupra unor probleme cardinale ale istoriei, existenței și gîndirii poporului nostru, ale dăinuirii sale milenare. Axarea pe problemele majore ale poporului român a fost de altfel un deziderat programatic exprimat în cadrul discuțiilor despre rostul discursurilor de recepție: „Un individ oricît de mare ar fi fost tot este mai mic decît o națiune întreagă, iar discursul ar fi bine să înfățișeze cele mai însemnate cestiuni naționale ce vor crede dinșii” — spunea N. Ionescu. Acceptîndu-se această opinie, n-au fost excluse discursurile-portret închinat unor eminente figuri de academicieni înaintași, discursuri care s-au încadrat și ele în mod firesc în problematica generală, figurile de cărturari evocate fiind exponente ale obsedantelor idei dezbătute de înaltul for academic. Aceste idei au fost: unitatea politică și culturală a poporului român, latinitatea limbii sale, continuitatea lui în spațiul carpato-danubian-pontic, prețuirea culturii populare și a țaranului român.

Volumul antologic semnal de Octav Păun și Antoaneta Tănăsescu cuprinde 24 de discursuri, semnate de istorici, filozofi, scriitori, lingviști, compozitori, pictori. Dincolo de preocupările specifice disciplinei ce-o servește noul ales, dincolo de sigiliul particular al fiecărei personalități, aproape fiecare din cei ce au rostit discursuri de recepție au dezbătut, într-o măsură mai mare sau mai redusă, problematica majoră amintită mai sus. Astfel, ca să luăm un singur exemplu, Liviu Rebreanu vorbește vibrant și convingător despre statornicia și continuitatea poporului român: „România actuală cu Dacia de odinioară sînt congruente nu numai în privința configurației geografice, dar și a configurației etnografice românești. Acest fapt sigur, această evidență bălătoare la ochi ar trebui să pule pe gînduri, dacă nu să-i dezarmeze, pe apostolii interesai ai discontinuității românești în propria noastră țară. Ce argument de continuitate poate fi mai plauzibil decît existența aceluiși popor, pe aceiași locuri, după două mii de ani? Inexplicabilă ar fi tocmal discontinuitatea. S-au văzut popoare mutîndu-se în altă țară, se cunosc popoare care au dispărut cu totul, dar un popor, care să dispară și să se risipească pentru a reapărea, peste multe sute de ani, exact în locurile pe care le-a părăsit, ar fi o minune ce nu se poate întîmpla decît în anume manuale istorice cu titlu”. Problema va fi reluată, cu unelele istoricului de mare autoritate și cu argumente imbatabile, de către Constantin C. Giurescu la nivelul unui întreg discurs.

O problemă abordată de mai multe ori este aceea a culturii populare, căreia îi sînt subliniate vechimea, originalitatea, rolul activ în edificarea unei culturi majore. Astfel, au fost rostite în această chestiune discursurile: D. Zamfirescu (*Poporanismul în literatură*); B. Delavrancea (*Din estetica poeziei populare*); S. Mehedinți (*Caracterizarea etnografică a unui popor prin munca și uneltele sale*); M. Sadoveanu (*Poezia populară*); L. Blaga (*Elogiul satului românesc*) și L. Rebreanu (*Lauda îdranului român*). Referirile la aceleași probleme nu lipsesc din alte discursuri. La acest punct reamintim opinia altă de judecioasă a lui L. Blaga care examinînd relația cultură majoră - cultură populară spunea: „Cultura majoră nu repetă cultura minoră, ci o sublimează, nu o mărește în chip mecanic și virtuos, ci o monumentalizează potrivit unor vii forme, accente, altitudini și orizonturi launtrice. O cultură majoră nu se stîrनेște prin imitarea programatică a culturii minore. Nu prin imitarea cu orice preț a creației populare vom face saltul de altă ori încercat într-o cultură majoră. Apropiindu-ne de cultura populară trebuie să ne însușim mai mult de elanul ei stilistic interior, viu și activ, decît de înfrîngări ca atare”.

Am semnalat numai cîteva aspecte ale acestor pagini, însă volumul cuprinde o problemă diversă, vădește varietatea și profunzimea preocupărilor științifice ale Academiei Române, care au rodit în lucrări de referință.

Nu trebuie să se rețină de aici că toate paginile au nedezmînițită pecete de studiu, de elaborare doctă. M. Sadoveanu, de exemplu, a ținut chiar să-i precizeze lui Ion Blanu, care era surprins de scurtimea discursului noului academician: „cum aceste lucruri le spune un poet, nu i se șade bine să argumenteze ca un critic”. Evident, factura aceasta de meditație poetică nu știrbește în vreun fel valoarea antologică a paginilor discursului de recepție al lui M. Sadoveanu, care au importanța unui crez literar.

Avînd de respectat un anumit cadru oferit de editură, îngrijitorii volumului s-au văzut nevoiți să rețină doar un sfert din cele aproape o sută de discursuri (cele însumează prima și a doua serie la un loc). Un singur regret ne stăpînește, și anume că textele sînt, nu de puține ori, croșetate. Astfel, primul discurs al lui Al. Papiu Ilarian, a fost croșetat de nu mai puțin de unsprezece ori. Altfel, în rest, în interesanta prefață semnată de Octav Păun și în „documentar” (30 pagini de note), cartea vădește calitățile de buni cercetători ale celor doi îngrijitori, care ne rămîn însă datorii cu o nouă ediție, mai completă și lipsită de ... croșete.

Iordan Datcu

Zina Moleuș, Ștefan Petică și vremea sa, Cartea românească, 1980

Printre lucrările monografice consacrate scriitorilor de plan secund, cartea Zinei Moleuș, despre Ștefan Petică, se remarcă prin seriozitate și profunzime. Într-un substanțial *Argument*, lipsit de pedanteria specifică unor asemenea motivații în tezele de doctorat, interpreta își revendică dreptul de a trata personalitatea poetului ca pe un destin împlinit, fără acele concesii sentimentale acordate scriitorilor expiați prematur, dar și fără rigorile suspicioase care nu le acordă nici ceea ce merită din cauza sfîrșitului lor tragic. Altfel, el a realizat deja pentru a-l considera pe Ștefan Petică un poet exprimat pe deplin, ceea ce ar fi urmat, dacă scriitorul ar fi avut o viață normală, nu putea decît să complăcească linile unui portret în esență configurat.

Asemenea precizări programatice ar rămîne simple ipoteze de lucru dacă autoarea nu ar aduce —, pe parcursul comentariului critic, toate dovezile care demonstrează verosimilitatea lor. O primă parte a cărții reconstituie viața poetului, în etape distincte, pe baza unei bogate documentări, care adună, într-o sinteză edificatoare, mărturiile ale contemporanilor, însemnările de arhivă, depistate cu migală și pioșenie, încît se pare că toate sursele de informare au fost epuizate. Reconstituirea biografică nu are un scop în sine, el vizează degajarea detaliilor semnificative de restul materialului strict informativ. În vederea creionării unui portret moral al scriitorului. Și trebuie să o spunem direct că autoarei îi reușesc mai ales acele tușe care privesc viața afectivă a poetului, atît în domeniul cerosului cît și în cel al prieteniei. Îndeosebi urmărirea tribulațiilor iubirii poetului pentru Izabela Andrei (ulterior Sadoveanu), în faza activității lor socialiste, cu acel amestec de candoare și de entuziasm, de intransigență împlinsă pînă la ridicol, se constituie într-un tablou sugestiv pentru epocă și semnificativ pentru caracterul îndrăgostiților. Sînt nuanțe înfîntețimale ale mișcărilor afective, uneori poate cam

excesiv demontate, dar, oricum, de preferat altor contribuții biografice greoaie, în reproducerea brută a documentelor.

O altă secvență a cărții este consacrată liricii poetului, văzute ca „un reviriment esențial în dezvoltarea poeziei noastre” (p. 183). Sunt astfel analizate volumele *Fecioara în alb*, *Cînd vioarele tăcură* (grafiat viorile, deși în ediția datorată aceleași exegete avem forma *vioarele*), *Moarlea visurilor* înțelegse ca o nouă etapă în dezvoltarea lirismului românesc, ca demers important spre transformarea „sensibilului în semn” (p. 189), spre „esențializare” (p. 198), spre „sinteza creatoare” (p. 214) marcată de simbolism. Ideea autoarei, împărtășită și de alți critici, dar nu atât de răspicat, este că abia prin Ștefan Petică simbolismul românesc își găsește formele proprii de exprimare, depășind elementul anecdotic și discursiv, pe care-l întâlnim adesea la poezii anteriori, implicit la Alexandru Macedonski. Pentru a releva saltul realizat de poezia lui Petică, autoarea aduce în discuție textele cele mai sugestive, detectînd principalele teme, motive, obsesii ale poetului. Sunt menționate și aspectele caracteristice altor formule poetice. Înglobate de poezia lui Petică, precum și carențele acesteia. Exegeta are mereu percepția proaspătă a lirismului autentic și posedă — deși expresia poate părea pretențioasă — spirit de finețe în receptarea poeziei (mai ales a unui asemenea gen de poezie care nu-și dezvăluie ușor secretele, iar pentru unii le ține tănuite pentru totdeauna). Cu toate acestea, pentru finalitatea temerară pe care și-o propune lucrarea, senzația e de puținătate. Cu o poezie evanescentă, subțiată la cîteva motive, oricît ar fi acestea de aprofundate, nu se putea realiza o revoluție în literatură. Zelul autoarei e admirabil, dar nu e și convingător. Deși e mai prozaic, trebuie să admitem că radicalizarea lirismului în sens simbolist la noi a fost rodul confluentei mai multor factori și al contribuției mai multor poeți, pe care nu e cazul să-i înșirăm acum.

Un alt capitol al lucrării se ocupă de poemele în proză ale autorului. Sunt actualizate, cu acest prilej, aspecte ale creației scriitorului, care păreau uitate pentru totdeauna, dar care, printr-o punctare nuanțată a valorilor perene, își dovedesc trăinicia în timp. Numai că de data aceasta noutatea formulei vehiculate de Petică nu mai este atât de frapantă, prozatorul (poet, de fapt) fiind umbrat de contribuțiile similare ale altor scriitori (Macedonski, Anghel, de pildă).

Alături de secvența consacrată liricii, un capitol cheie este acela dedicat teatrului. Comentariul subliniază poziția singulară a tragediei *Solii păcii* (1900—1901) în cadrul teatrului românesc destul de anemic al momentului, receptată ca „dramă a absolutului” (p. 277), ca „structură tare” (p. 286), termen mai puțin fericit ales, prin care se înțelege „coeziune interioară”, ca „operă deschisă” (p. 290). Pe lângă deslușirea, straturilor de adîncime ale conflictului dramatic interior, desigur și semnalarea unor motive predilecte și în literatură, se realizează concluziunile analogii cu teatrul lui Maeterlinck și opera lui Wagner, cu *Brand* al lui Ibsen și *Algalab* al lui Ștefan George. O analiză pertinentă se întreprinde și în legătură cu drama *Frații*, axată pe ambiguități generatoare de adînc lirism, precum și despre încercările teatrale rămase în manuscris, semnalate aici pentru întâia oară.

De o interpretare fundamentată, în sensul unei adecvate clasificări și unei explicitări în acord cu semnificațiile textelor, au parte și studiile teoretice sau intervențiile publicistice ale autorului, deși pe alocuri e vizibilă o ușoară tendință spre supralicitețe valorică.

Astfel, poetul esențelor pure și al incantațiilor suave, atât de transfigurat în năzuința sa spre ideal și atât de sensibilizat în fața traumelor inevitabile ale existenței, și-a găsit în cartea de față o imagine cît mai apropiată de cea pe care i-a trasat-o propriu-i destin. Situat de autoare sub semnul emblematic al lui Don Quijote, el ne apare, în zarea tremurată a timpului, și ca un alt albatros baudelairean. Un albatros eșuat în propriu-i avînt, din cauza discordanței dintre elanul său nelîntinat de vulgaritate și inerția obtuză a mediului în care a trăit. Dar în zbaterea sa solitară, de mîndru albatros rînit în lupta cu înaltul, tresaltă încă o aripă întinsă către înfînt.

Vasile Sandu

**Basil Munteanu, Corespondențe,
Ethos, Paris, 1979, 675 p.**

Basil Munteanu, distinsă prezență de cărturar român în capitala Franței, se numără nu numai printre precursorii mișcării comparatiste românești, ci și printre cei mai activi continuatori ai școlii de literatură comparată de tradiție franceză. Elev al lui Paul Hazard, deținînd o rubrică permanentă într-un periodic comparatist de fermă reputație, „Revue de

littérature comparée", colaborator la alte reviste cunoscute („L'Europe Centrale", „Études françaises", „Gazette de Prague", „Revue Bleue", „Yggdrasil" etc.), autor de studii de literatură franceză, română și comparată, Basil Munteanu s-a afirmat pe plan european încă din 1938, când a publicat *Panorama de la littérature roumaine contemporaine* — acea sinteză de literatură națională din perspectivă europeană care, circulând în multe alte limbi, a purtat literatura noastră pe continent. Fără să întrerupă nici un moment în perioada studiilor legăturile cu viața culturală din țară, unde este mai tirziu numit conferențiar la catedra de literatură franceză din București, Basil Munteanu a stăruit în cunoașterea și răsplindirea literaturii române în Franța, stimulând traducerea și prezentând publicului francez mari scriitori români clasici și contemporani. Este firesc ca acel aflat la specializare pe alte meleaguri să-și întemeieze multiplele relații cu cel de acasă prin schimburi epistolare. Volumul îngrijit cu devotament și competență de Emanuela Munteanu, soția scriitorului, „ca să servească drept mărturie și document despre oameni și epocă", reunește peste 700 de scrisori de la aproape 30 de personalități ale culturii noastre interbelice. Mult mai puțin numeroase în acest volum, scrisorile lui Basil Munteanu — aflându-se, bineînțeles, în posesia destinatarilor — constituie o altă carte care va rotunji complementar imaginea savantului reflectată în acest tom de aproape 700 de pagini.

Interesul fundamental al cărții constă în valoarea ei documentară, atît la nivelul expedițiilor cit și, indirect, la nivelul adresantului. Căci dacă bogăția de date și informații privește mai ales pe cel douăzeci și nouă de semnatori, nu puține sînt și cunoștințele inedite despre activitatea științifică a lui Munteanu însuși. Îl urmărim astfel pe savant în timpul studiilor la Fontenay-aux-Roses, în perioada de pregătire a tezei de doctorat despre *La critique littéraire en France sous le Consulat et l'Empire*, în timpul redactării *Panoramei* ... Înregistrăm impresiile favorabile pe care publicarea compendului de istorie literară românească le-a trezit printre specialiștii noștri. „Un model de lucrare! Cea mai bună carte există despre literatura românească", exclamă Lucian Blaga. „Cea mai bună *Istorie literară* a celei mai pozitive părți din literatura și cultura noastră", adaugă Ion Breazu. „Admirabila carte pe care ai scris-o despre literatura noastră și pe care o citesc nu numai cu viu interes pentru materialul prețios și bine organizat, dar și cu o adevărată desfășurare pentru forma pitorească și originală în care e prezentată", declară N. Cartoian. Iar scrisorile lui Grigore Nandriș (p. 526) și Tudor Vianu (p. 658) sînt adevărate recenzii, în care prețuirea se întemeiază pe observații „tehnice", profesionaliste.

Din scrisorile istoricilor și arheologilor (Iorga, Giurescu, Lambrino, Russo, Kirițescu, Kirileanu), ale scriitorilor (Blaga, Craiinic, Pillat, Voronca, Coculescu, Streinu, Camil Petrescu și Cezar Petrescu), ale criticilor și istoricilor de literatură (Cartoian, Pușcariu, Chinez, Perpesiculu, Boțos, Breazu, Vianu) și artiști (Oprescu, Comarnescu, Busuloeanu), ale filosofilor (Rădulescu-Motru, Băncilă), ale lingviștilor (Nandriș), ale romanștilor (Drouhet, Condescu) renaște o lume și o istorie: societatea intelectuală românească a anilor 20 și 30. Avem de-a face în fond cu aceeași lume prezentată din nu mai puțin de 28 de prisme (căci notele trimise de Șerban Coculescu din Paris nu conțin date românești), nume cunoscute în cîteva discipline umaniste, care transmit imaginii fidele și competente din fiecare domeniu. Amicale sau oficiale, lungi sau telegrafice, familiare sau sobre, majoritatea scrisorilor au în comun trăsăturile determinate de rezonanțele profunde pe care le trezește Basil Munteanu la cel care l-au cunoscut și a căror concordanță conturează portretul intelectual și moral al destinatarului.

Preocupat de mari „planuri pur intelectuale", Basil Munteanu are simțul datoriei sale civice și morale și perseverența activității eficiente. Nu ambiția, ci mai curînd conștiința misiunii îl animă în momentele — nu rare — de dificultate și impas. Se conturează din acest schimb epistolar și metoda sa de lucru: cercetarea atentă a documentelor, informarea curentă, unghiul comparatist în analiza fenomenului. Un mare număr de scrisori conțin informații de specialitate, precum și înștiințarea despre cărțile și revistele expediate la cererea sa la Paris. *Panorama* ... ni se revelă astfel încă o dată ca o lucrare întemeiată pe un solid laborator de cercetare. Apartamentul parizian al autorului se transformase în acea perioadă într-„un fel de sucursală a Academiei", depozitînd sute și sute de volume primite din țară. Nu trebuie trecut cu vederea nici reversul: serviciile documentare pe care le făcea cercetătorul celor care i le solicitau, schimburi de informații culturale care au consolidat exemplar prietenia lor.

Străbate din aproape toate scrisorile o gravitate profesională, o preocupare constantă pentru propășirea literelor românești, o competență seriozitate în domeniul filologiei, istoriei, filosofiei, literaturii, folclorului, o pasiune pentru activitatea intelectuală. Trăsăturile se stau

mărturie progresului culturii naționale, aspirației spre recunoașterea europeană a valorilor noastre. Așezate într-o altă ordine, cea cronologică, scrisorile alcătuiesc un adevărat material de arhivă pentru studierea literaturii epocii, prezentate dinăuntru. Răzbate din aceste mărturii de istorie o culoare a evenimentului trăit, a interpretului-martor. Nu rareori afirmațiile sînt contradictorii, subiectivismul și neînțelegerile personale își spun cuvîntul, adversarii întru opinie se comentează reciproc defavorabil. Dar totul stă sub semnul nedeformant al sincerității și încrederii care, întemeind adevăratele prietenii, dau tonul scrisorilor primite de Basil Munteanu. Depărtarea de vîrtejul universitar bucureștean dintre cele două războaie mondiale -- cu lupta pentru posturi și titluri -- îi conferă lui Munteanu rolul unui obiectiv și calm participant, chiar și atunci cînd interesele sale sînt în joc. Însă dincolo de acele savuroase note de farmec de epocă ce dau cărții aerul unui roman epistolar, sîntem martori al procesului de elaborare a unor mari lucrări (ale lui Blaga, Cartoian, Ghurescu, Lambrino), al pasionatei activități publicistice. Sesizăm pulsul accelerat al literelor românești, efervescența de opinie, pasiunea culturală, entuziasmul de a-și afirma originalitatea și semnificația în fața strălînătății.

Un volum de istorie literară, *Correspondențele* lui Basil Munteanu, dovedind utilitatea publicării acestui tip de literatură documentară, contribuie binevenit la cunoașterea unui cîrturar și a unei epoci.

Ileana Verzea

**Memoriile Secției de științe filologice, literatură și arte,
seria a IV-a, tomul I (1977—1978), Editura Academiei R.S.R., 1980**

Cea de-a IV-a serie a *Memoriilor Secției de științe filologice, literatură și arte* a Academiei R.S.R. reapare, după o lungă întrerupere, cu un sumar dens și într-o înaltă editorială elevată, îndreptând atât tradiția publicației, cât și progresele cercetării științifice românești actuale.

Ponderea studiilor consacrate folclorului românesc în primele două secțiuni ale sumarului arată că în aula Academiei, unde s-au rostit de atâtea ori cuvinte de caldă elogiare a literaturii populare, continuă să fie prețuit cum se cuvine domeniul în care s-a manifestat cu strălucire spiritualitatea poporului nostru. După trecerea în revistă a stadiului folclorului și folcloristicii românești în ultimele trei decenii (Al. I. Amzașescu) și după argumentarea necesității unei istorii a folcloristicii românești (Al. Dobre), studiul lui Adrian Fochi, autor al recentei sinteze asupra *Esteticii oralității*, Mlnerva, 1980, este consacrat orientărilor moderne în cercetarea oralității cîntecului epic tradițional, cel al lui I. Oprea deslușește statutul tradiției istorice populare, iar cel al lui Ion Chiș Ster, în linia contribuțiilor lui D. Marmeliuc și P. Caraman, examinează raportul dintre faptele istorice și creația folclorică. În afara acestui grupaj compact de studii folclorice care alcătuiește cea de-a doua secțiune a sumarului, și în prima secțiune studiile acad. Al. Rosetti și cel al lui Petru Ursache privesc tot probleme de folclor. Primul dintre acestea urmărește în plan comparatistic un personaj folcloric (Moșu Codrului) în lumea mediteraneeană, balcanică, slavă și românească, iar cel de-al doilea relevă particularitățile stilistice ale basmului lui Creangă *Harap Alb* în comparație cu variantele populare; arătînd, ca și recentul studiu al lui Andrei Olăteanu din volumul *Grădina de dincolo*, Dacia, 1980, profunzimea caracteristicilor stilului artistic al lui Ion Creangă.

Problemelor fundamentale ale romanității și ale unității limbii române le sînt consacrate două studii: cel al prof. H. Mihăescu și, respectiv, cel al prof. D. Macrea și Al. Ionașcu, sinteze remarcabile prin valoarea peremptorie a argumentelor folosite.

Două studii din prima secțiune a *Memoriilor* ..., cel al prof. G. Mihăilă despre cele mai vechi inscripții cunoscute (1313—1314, 1408) ale românilor transilvăneni și cel al lui Doru Mihăescu despre cronografele românești sînt contribuții în care examenul filologic riguros oferă o bază solidă afirmațiilor autorilor.

Agrementat cu admirabilele scrisori ale lui V. Bogrea, editate de Radu Ionescu și cuprinse în cea de-a treia secțiune (*Documentar*), acest tom al *Memoriilor* academice deschide sub cel mai bun auguri o nouă serie pe care o dorim longevivă.

Mihai Moraru

**Analele Universității București... Limba și literatura română,
anul XXIX(1980)**

Analele Universității din București cuprind un sumar judicios ales, care înglobează studii și articole de istorie și teorie literară, stilistică și lingvistică, ilustrînd activitatea de cercetare a unor cadre didactice ale Facultății de Filologie a Universității Bucureștene.

Articolul de fond al profesorului I. Coteanu dezvăluie perspectivele de dezvoltare ale studiilor umaniste în următorii 25 de ani, privite prin prisma directivelor trasate de către cel de al XII-lea Congres al P.C.R. și în care se acordă o atenție specială lingvisticii.

Contribuții deosebit de interesante semnează Ion Rotaru, *O scurtă cronică franceză din 1594—1595 despre Țările Române*, Cornellu Mihai Ionescu, „S” și Mihai Coman, *L'ombre et le reflexe — à la recherche d'un personnage mythologique* care își circumscrie aria cercetării asupra unor subiecte bine individualizate, de mare actualitate în aria criticii românești.

Mai semnează studiul și articolele Radu Toma, Florin Mihăilescu, Al. Tudorică, Al. Piru cu un fragment despre *Mihai Eminescu* din *Istoria literaturii române* (în lucru), Al. Mellan, D. Petrescu, Silviu Iosifescu, Cezar Tabarcea, Nicolae Constantinescu, C. Cruceru, Maria Cvasnii, Gabriela Pană Dindelegan și Melania Florea.

Ca orice publicație care apare la intervale mari, numărul de față lasă impresia lipsei de unitate tematică.

Hubricile care măresc interesul *Analelor* sînt cele de *Recenzii* și *Cronici*.

O recenzie critică și temeinic argumentată semnează Paul Cornea despre cartea lui Jan O. Fischer, „*Epoque romantique et réalisme. Problèmes méthodologiques*”, Praga, 1977.

Cronica înfățișează succint activitatea intelectualității de limbă și literatură română, doctorele acordate, ședințele omagiale și cele mai de seamă colocvii care au avut loc.

Petre Costinescu

Transilvania, Revistă politică, social-culturală și literară, seria nouă, Sibiu (nr. 8, 9 și 10 pe 1980)

În buna și frumoasa tradiție de peste munți, revista „Transilvania” s-a înscris și se menține mai mult în spațiul abordării erudite a fenomenului cultural și politic, impunând și statornicind în peisajul publicistic românesc o linie mai puțin obișnuită revistelor lunare de cultură. Această ținută a „Transilvaniei”, care evocă cel mai adesea sălile sesiunilor științifice, a provocat uneori reacții de nerăbdare sau iritație, dar a reprezentat mereu plăcută surpriză pentru majoritatea cititorilor săi.

Obiceiul numerelor tematice pe care-l practică revista, ca și celălalt obicei — mai statornic — al rubricilor permanente (de care ne vom ocupa mai departe) întăresc caracterul de colocvii ținut la nivelul înaltelor exigențe și indiferent de spațiul tematic abordat — literatură, istorie politică, istorie culturală, civilizație — ne aflăm de fiecare dată în fața unei lumi a cărei imagine oferă suficient de mult pentru a trezi curiozitatea și îndemnul continuării cunoașterii fenomenului în discuție.

Un astfel de număr tematic — de cea mai înaltă ținută științifică — este cel din august (nr. 8) *Transilvania în istoria și conștiința poporului român*, desfășurat pe două linii: aceea a istoriei politice și aceea a istoriei culturale a lumii românești transilvane. În deschiderea numărului, prof. Ștefan Ștefănescu cu *Transilvania — mazăre de istorie românească* dă o succintă dar densă și esențială „cronologie” a contribuției transilvane la creația politică românească, începînd cu tradiția daco-romană pînă la desființarea instituțiilor statale (volevodă, țări) și pînă la unirea din 1918, cînd „se refacă pe o treaptă superioară a evoluției istorice Romanla transdanubiana, Daco-Romania”. Radu Popa în „*Descălecări*” transilvănene și „*Intemeieri de țară*”, *Între tradiția istorică și dovezi materiale*, pe baza dovezilor arheologice și analiza izvoarelor scrise subliniază că acțiunile („descălecări”, n.n.) de „constituire a unor noi formațiuni statale sînt reprezentate de transferuri din interiorul spre exteriorul arcului carpatic... fără implicații demografice propriu-zise”. Îl urmează imediat, aproape ca un argument, studiul lui Sergiu Iosifescu, *O țară românească medievală: a Lăpușului și a Cetății de piatră*, după care, un grup de studii dezbate ideea unirii politice prezentă prin veacuri la românii de ambele părți ale Carpaților și am reține aici studiul lui Andrei Pippidi, care, sub titlul *Mihai Viteazul sau complexitatea faptelor istorice*, prezintă nu numai ipoteze interesante cu privire la originile și începuturile obscure ale carierei marelui domn ci și reflecții asupra raporturilor sociale și internaționale la sfîrșitul veacului al XVI-lea, propunînd și demonstrînd în final originea și interesanta idee că unirea din 1600—1601, ca și politica de centralizare și de reforme a lui Mihai Viteazul, au apărut mai ales ca o reacție la presiunile contextului internațional, mai concret — presiunile monarhiilor absolute din Europa Centrală.

Istoria și creația culturală transilvană sînt abordate în cîteva studii care analizează fenomene caracteristice mai ales istoriei culturii românești transilvane. L. Demeny studiază *tiparul transilvean din sec. al XVI-lea ca sferă de afirmare culturală și de contacte între culturi și civilizații* iar Pompiliu Teodor, în *Politica și cultura în secolul luminilor la românii transilvăneni*, analizează cristalizarea programelor politice în secolul al XVIII-lea cînd „Accentul

pe politic nu anulează semnificațiile culturale ale programului național, doar că acum, într-un moment prin excelență politic, la nivelul timpului scurt, prioritatea o dețin postulatele afirmat politice, de rezolvarea cărora depinde realizarea celor culturale". După perspectiva inedită din care prof. Ilia Konev (din Bulgaria) ne prezintă Școala ardeleană (*Școala ardeleană și istorismul sud-est european*), am atrage atenția asupra studiului de înaltă rigoare științifică *Școala ardeleană și izvoarele bizantine ale istoriei românilor* de Nicolae Șerban Tanașoca (în nr. 10), în care autorul, nu numai că distinge rolul inițiator al istoricilor ardeleni în asimilarea izvoarelor bizantine privind cercetările asupra istoriei românilor, dar face și o subtilă, nuanțată analiză critică a felului în care acestea au fost interpretate, subliniind perspectivele din care au fost introduse în circuit, ca și problematica impusă astfel în istoriografia românească. „Ideea romanității românilor devine, astfel, pentru Școala ardeleană, un criteriu de reevaluare a faptelor istoriei universale. Izvoarele bizantine oferă istoricilor ardeleni temeiul introducerii, în istoriografia noastră, a unor concepții noi despre locul istoric al Bizanțului, despre locul românilor în evoluția istorică a omenirii”.

Număr tematic se dovedește a fi și cel din octombrie (nr. 10) — *Sadoveniana* — cu contribuția remarcabilă a lui Al. Paleologu, care, în *Din nou despre sensul viziunii ca totalitate*, revine, după cunoscuta-i monografie, asupra a două noțiuni folosite în definirea operei sadoveniene — intelectual și inițiat, a lui Mircea Zaciu, *Istoria ca meditație asupra existenței*, din care reținem observația: „O pasionantă „istorie a mentalităților” (ramură modernă a cercetării istorice, azi) s-ar putea scrie din explorarea vastului teritoriu al operei sadoveniene însuși”, al Irinei Petraș cu *Hanu Ancuței sau viața ca popas*, Ștefan Munteanu, *Peisaj și stil în opera lui Mihail Sadoveanu*, Titu Popescu, *Drumurile scriitorului și în Cronica edițiilor Mircea Anghelescu cu Sadoveanu în anul centenarului*.

Cea de-a doua formă de existență a „Transilvaniei”, mai constantă și mai variată în tematica abordată, este aceea a rubricilor permanente, în spațiul cărora întâlnim nume de prestigiu din cercetarea diferitelor domenii ale culturii. Afară de *Historia Milltans*, de al cărui sumar pe trei numere am vorbit, remarcabile se prezintă rubricile aflate sub semnul criticii și istoriei literaturii și culturii; poate că, alături de revista clujeană „Steaua”, printre publicațiile lunare românești, „Transilvania” oferă criticii cel mai larg spațiu. De la rubrica *Articole*, la *Eseuri*, *Cronica literară*, *Mișcarea literară*, *Necesitatea artei* sau *Cronica edițiilor* ne întâlnim cu actul critic în variate ipostaze și expresii, fie mărturisind nobila patimă a poeziei, cum o face Mircea Ivănescu în *Întâlnirea cu poezia* (nr. 9), fie punând în acțiune verbul tăios, aspru, foarte arareori calm, dar totdeauna slujit de rafinamentul judecăților și exigențelor înalte, cum o face Mircea Zaciu în *O antologie și câteva probleme* (nr. 9) sau *Symbolism alimentar* (nr. 7 și 8), fie în analizele de mare finețe intelectuală ale lui Mircea Brăgă, *Istorie și artă* (nr. 8 și 9) sau *Problema personajului literar* (nr. 10). Una din rubricile foarte vii și care exprimă atenția deschisă a revistei la circulația ideilor și a cărții este *Mișcarea literară* în care de la *Memoriile lui Mircea Eliade* (de Mircea Hândoca, nr. 9) la *Alfonso Sastre și apărarea demnității umane* (de Andrei Ionescu, nr. 9) la *Vaia lui Panese* (Mircea Ivănescu, nr. 9) sau *Arhitectură și săptură* (N. Steinhardt, nr. 9) la *Critica insurgentă* (C. Trandafir, nr. 9, în care se revine net favorabil asupra expresiei criticului de la „Convorbiri literare”, Alexandru Dobrescu) sînt puse și repuse în discuție idei, teme, teze, care fac cunoscute viața literară și culturală românească și străină. Și n-am vrea să încheiem fără a semnală mai multe, dar fermecătoarele „tapiserii” apărute sub titlul comun *Cartea sibiană* și semnate de M. Tomuș, M. Ivănescu, C. Trandafir, M. Oprișu și C. Culeșan (nr. 10), ca și mai vechea *Cronică a edițiilor* în care, număr de număr, cu promptitudine, acurateță și competență, Mircea Anghelescu insistă asupra nevoii și importanței edițiilor autentice și critice a marilor clasici români. Cum tot așa, nu putem încheia fără a exprima un reproș, mai vechi, e drept, foarte personal, care se leagă de prea puținele pagini acordate de revistă literaturii propriu-zise; dacă poezia pare mai favorizată în pagini, proza, cred, ar trebui să primească și ea un spațiu mai generos. Nu atât pentru a-și onora subtitlul „revistă de ... și literatură”, cît pentru faptul că „nevoia de literatură” și farmecul ei nu pot fi înlocuite cu nimic altceva!

Parcurgînd, număr de număr, revista „Transilvania”, cititorul ajunge treptat la concluzia intimă că ea exprimă o îndelungată obișnuință și experiență a lecturii și culturii și o înaltă responsabilitate în comunicarea ei.

Elena Siupiur

The New York Review of Books (vol. XXVII, nr. 13, 14, 15 pe 1980)

Cu o apariție săptăminală (cu excepția lunilor iulie, august, septembrie, decembrie, ianuarie, când devine lunară), revista *The New York Review of Books* (redactorii șefi Robert B. Silvers și Barbara Epstein) este una din acele publicații (ca *London Review of Books* sau *La Quinzaine Littéraire*) dedicate în exclusivitate cronicii de carte. O revistă de recenzii presupune nu atât existența unui bogat corp de alte publicații de profil în cultura respectivă, cât mai ales existența conștiinței critice care acordă recenziei sau cronicii acel statut onorabil de lucrare critică, echivalent cu al oricărui alt studiu de specialitate. O revistă de informare, de interpretare, *The New York Review of Books* include în cele 50 de pagini în medie ale celor 22 numere pe an, 25—30 de articole, cronici de cărți din diferite domenii istorice, filosofice, studii social-politice, științe, arte, religie, călătorii și, last but not least, literatură. Echilibrul domeniilor este păstrat cu rigoare, revista adresându-se unui public din diferite specialități. Caracterul ei pluriprofesional, asigurându-i o audiență largă, nu reduce însă publicația la un simplu „digest”, almanah-mosaic pe toate gusturile: revista este un periodic de ținută științifică, în care semnatarii, profesioniști de renume, prezintă opinii autorizate asupra celor mai recente cărți de valoare apărute în S.U.A. și în lume.

Două remarci se cuvin a fi făcute în legătură cu această ultimă constatare: prima se referă la opinia autorizată; cea de-a doua la calitatea și la aria geografică a cărților recenzate. Autorii sunt personalități științifice de prim rang. Atunci când numele lor nu ne sunt imediat familiare — cum e cazul cu Denis Donoghue, Irving Howe, Stephen Spender, John Updike, Susan Sontag, Gore Vidal etc. — scurta prezentare din pagina a doua ne informează cu privire la statutul lor profesional: publicații, locul de muncă etc. De obicei profesori, cercetători, scriitori, critici, ziariști, semnatarii din *The New York Review of Books* — de menționat că numele nu se repetă; în numerele consultate pe anul 1980 nu am întâlnit decât ocazional de două ori același nume — sunt autorizați prin pregătirea și opera lor să exprime o opinie asupra cărții citite. Punctul de vedere asupra unei lucrări nu poate fi, firește, unic și atunci revista face loc în rubrica dedicată corespondenței opiniilor contrare trimise redacției de alți specialiști. Se angajează în felul acesta o polemică la care are dreptul de replică și autorul, polemică argumentată care nu poate fi decât fertilă în sugestiile pentru cititori. Dacă nu putem distinge o echipă de recenzanți care să asigure caracterul continuu al punctului de vedere, distingem această unitate în coordonarea redacțională care știe să-și aleagă colaboratorii, care îngăduie o elasticitate de opinie și care își stabilește ca principiu vital seriozitatea analitică și scrupulozitatea științifică a interpretării.

În ceea ce privește calitatea cărților, adică principiul selecției, nu știm dacă inițiativa aparține redacției sau autorilor solicitați. Având în vedere numărul destul de mare al aparițiilor pe an, însă în același timp și varietatea domeniilor, credem că nu toate cărțile majore pot beneficia de atenția cuvenită. De semnalat, totuși, ieșirea din spațiul american (și anglofon în general) prin numeroase articole dedicate cărților apărute în Europa și Asia. De amintit din numerele consultate prezența lui Flaubert, Moravia, Salukov-Scedrin, Canetti. Recлама de carte, amplu reprezentată, îmbogățește, alături de listele bibliografice, caracterul informativ al revistei, suplînind absența articolelor despre toate marile cărți. Ceea ce, bineînțeles, nu poate face nici cea mai îngust specializată publicație. *The New York Review of Books* susține prin calitatea analizelor autoritatea acestei specii critice uneori vltregite de anumele reviste, a reviziei de carte.

I. V.

Continuând activitatea de colaborare pe linie științifică cu specialiști din alte țări, direcția Institutului a primit în ultima vreme vizita de lucru a unor oameni de știință sau reprezentanți ai culturii din alte țări. În luna septembrie a ținut o prelegere la Institut profesorul James Ferguson, rectorul Universității din Birmingham, personalitate cunoscută în domeniul shakespeareologiei, care a vorbit membrilor Institutului despre aspecte mai puțin cunoscute din opera lui William Shakespeare și despre poezia engleză barocă a secolului al XVII-lea.

În luna octombrie a fost oaspetele directorului Institutului d. Alvin Perlman, consilier al secției de presă și de probleme culturale al Ambasadei S.U.A. la București, care s-a întâlnit cu prof. Zoe Dumitrescu Bușulenga și cu câțiva cercetători ai Institutului despre profilul și studiile elaborate de membrii acestei instituții, despre relațiile literare româno-americane, despre publicațiile apărute sub egida Institutului. Oaspetele a donat bibliotecii noastre câteva numere din publicația americană *The New York Review of Books*.

În aceeași lună ne-a vizitat și dr. Martens, directorul casei de cultură a R. F. Germaniei la București. În prezența directorului Institutului și a câtorva cercetători germaniști, oaspetele a discutat probleme legate de relațiile literare româno-germane, chestiunea schimburilor de publicații bilaterale, tematica studiilor de germanistică efectuate în Institut.

În noiembrie au mai sosit în vizită de lucru la Institut dr. Karl Bochmann, de la Universitatea din Leipzig, șeful catedrei de studii românești, care a discutat problema colaborării științifice româno-germane și s-a interesat de probleme de cultură și filologie românească, și Alexander Hardle, atașat de presă și secretar la Ambasada Marii Britanii la București, care s-a interesat de activitatea științifică a Institutului, precum și de probleme de istorie a literaturii și limbii române.

I. Vărzaru



La Belgrad, în zilele de 25–29 VIII 1980, s-a desfășurat al V-lea Simpozion iugoslavo-român de relații culturale, în șirul celor dinainte inițiate de prof. Radu Flora de la Facultatea de filologie din Belgrad: Virșet, 1970; Pančevo, 1972; Zrenjanin, 1974, și apoi la București, 1976.

Deschiderea simpozionului s-a făcut de către decanul facultății, prof. Slobodan Marković, prof. Radu Flora vorbind, în tablou general, despre *Receptarea culturii și literaturii române, în diferite etape, în Iugoslavia*, iar prof. Mirco Jivcović despre *Scritorii și literatură iugoslavă în receptarea românească*.

Problemele dezbătute la simpozion au fost din domenii variate: istorie, cultură generală, literatură și lingvistică. Uneori ședințele s-au desfășurat paralel, în special cele de lingvistică nu vor avea girul ascultării directe. În general, fiecare comunicare a adus știri sau interpretări noi.

Într-o primă ședință, lectorul de limba română de la Belgrad, dr. Ștefan N. Popa, a vorbit despre o serie de *Relații srb-ro-mâne în operele scriitorilor moldoveni*, Victoria Frinco a stăruit asupra ecoului pe care l-a avut lăncu de Hunedoara printre scriitorii croai și sârbi, dr. Helga Glušić (Lublana) a evidențiat imaginea interbelică pe care și-a făcut-o despre români scriitorul sloven Pr. Voranc, slavistul Anton Vračiu a făcut acute observații în ce privește traducerea în srbocroată în special a *Amintirilor* lui Creangă, iar Valentin Chelaru a făcut o prezentare comparată (referindu-se și la izvoare occidentale) a *Chirșei* lui Alecsandri cu *Fema* lui Iovan Steria Popović.

Într-o altă ședință, Aurel Trifu (Virșet) a insistat asupra meritelor scriitorilor virșeșeni (Paul Iorgovici în special) la stringerea relațiilor culturale srb-ro-mâne, Virgil Vintilescu (Timișoara) a subliniat ecourile srbesti în publicistica unor clasici români (mai ales Slavici), Ileana Magda (Virșet) a analizat o serie de antologii de literatură română în Iugoslavia, Rihard Sirbu (lector la Lublana) a dat tabloul recepțiilor lui Panait Istrati în Slovenia, iar venerabilul dr. Arpad Lebl (Novi Sad) a vorbit frumos despre reciprocitatea literaturilor din Volvodina și România, în ultimele decenii. Împlinind 80 de ani, participant și la simpoioane anterioare, prezidiul ședinței l-a omagiat pe loc, prin cuvântul prof. Nicola Gavrilović

Ultimul a avut cuvântul renumitul poet de limba română Slavco Almăjan, care într-o distinsă imagine poetică a prezentat *Peisaje umane — peisaje literare în operele scriitorilor români și sârbi, mai ales contemporani*.

Din ședința paralelă (doar din discuții) pot fi consemnate comunicările lui Emil Filip (Zrenjanin) despre *Motivul jocului în poezia lui T. Arghezi și Vasko Popa și Milan Vanku (Prstina)*, care a vorbit despre rolul neamului Aleksici în istoria culturii românești și sârbești.

Urmărirea ședință (a treia zi) s-a desfășurat la Novi Sad, în celebrul local Srpske Matice (a fost propriu-zis și o excursie). Dintre comunicări amintim prezentarea lui G. Mihăilă despre relații culturale româno-ugoslave în sec. XIV—XVI (Nicolim s.a.), Voislava Stolanovici a făcut observații la traduceri din M. Sadoveanu în sârbocroată (mai ales la *Baltagul*), Paul Miclău a vorbit poetic despre poezia lui Slavco Almăjan, cu structurile ei de expresivitate modernă, iar Kornella Olar și Lazăr Ciurci (Novi Sad) au scos la iveală meritele tipografului Stefan Novaković de la Viena în ce privește cartea românească.

Simpozionul s-a încheiat în 29 XI, cu alte comunicări în ședințe paralele. Corneliu Barborică a prezentat anumite idei despre scriitorii români și ugoslavi interbelici (L. Blaga, Miroslav Krleža etc.), I. C. Chițimia a discutat rolul folclorului și al cântecilor populare în formarea limbilor literare vîi la români și sârbocroați, O. Păun a marcat interferențe folclorice româno-sârbe (după ultimele cercetări), Lia Magdu (Novi Sad) a dezvoltat contribuția lui Diaconovici-Loga în modernizarea și stabilirea normelor limbii române, Zivomir Mladenović (Belgrad) a formulat noi idei privind pe Dora d'Istria și legăturile ei cu românii și sârbi, iar Mircea Popa (Cluj) a prezentat un tablou consistent al receptării literaturii sârbocroate în România în a doua jumătate a sec. al XIX-lea.

Din ședința paralelă menționăm comunicările ținute de prof. Slobodan Marković, decanul facultății organizatoare, despre prezența românilor în opera lui A. Krstić, Gligor Popi (Vrșet), despre unele relații cultural-literare iugoslavo-române interbelice și Nikola Gavrilović (Novi Sad) despre stăruința lui Uroš Nestorović în organizarea și promovarea de școli sârbești și românești la începutul sec. al XIX-lea.

La încheierea simpozionului s-au subliniat frumoasele rezultate științifice obținute în cadrul dezbaterilor care i-au întărit menirea.



La Sofia, în zilele de 11—15 IX 1980 a avut loc al II-lea Simpozion de relații culturale bulgaro-române (primul în iunie 1978, la București), care s-a deschis în prezența rectorului Ilco Dimitrov și a decanului Facultății de filologie G. Ghermanov, cu cuvîntările de rigoare.

S-a lucrat de la început pe două secții distincte: una de lingvistică, alta de literatură. De aceea, vom menționa comunicările de literatură, în ordinea prezentărilor, semnaland de dincolo pe cele cu tangență la literatură.

S-a început cu Ion C. Chițimia: *Semne și semnificații noi ale bogomilismului în literaturile română și bulgară*, arătîndu-se că ideile sînt de substrat popular și ele stau și la baza manihelismului oriental. De aceea au aderat la unele scrieri apocrife, cu efecte înnoitoare ideologice. Prof. G. Dimov a prezentat o sinteză de actualitate a relațiilor culturale bulgaro-române în a doua jumătate a sec. al XIX-lea. Dan Iloria Mazilu a făcut o raportare a romanului *Varlaam și Ioasa* la literatura română și la cea bulgară, Stefana Tarinska a luat în considerație o serie de ziare satirice bulgărești apărute la București, între 1869 și 1875, în legătură cu presa satirică românească, iar Anca Irina Ionescu s-a ocupat de aspectele limbii lui Sofronie Vraceanski dintr-o traducere-prelucrare a *Sistemului religiei mahomedane* de D. Cantemir.

În ședința următoare, Paul Cornea a făcut unele considerații în legătură cu opera lui Gh. Peșakov, la care a adus completări Pirin Bojadziev, Violeta Pikova a stăruit asupra limbii din *Cronica bisericii Sf. Nicolae din Șcheii Brașovului*, iar Ilia Todorov s-a ocupat de „materiale bulgărești” din colecția mănăstirii Putna, în legătură cu care s-a discutat noțiunea de „bulgăresc” a scrierilor slavone în desfășurare de cunoscut.

Într-o altă ședință, Iordanka Holvevic, bună cunosătoare a culturii române, a încercat o „sistemizare” a culturii naționale bulgare, prin rolul jucat de emigranții bulgari din România, după modele locale, prof. Željo Avdžiev a vorbit de ecoul lui Geo Milev (figură totuși minoră) în presa românească interbelică. O comunicare interesantă a prezentat Rumiana Stancêva, specialistă în probleme de teatru, vorbind despre interferențe româno-bulgare în dramaturgia contemporană. Snežina Nikolova a făcut apropieri revelatoare între arta lui Gheorghe Kîrkov și a lui I. L. Caragiale, iar G. Muntean a înfățișat un tablou al Bulgariei receptat de literatura română în linie ascendentă.

În ultima ședință, doi folcloriști români (slaviști), D. Zavera și Ion Rebușapcă, s-au ocupat cu competență, primul de haiducle cu fenomen social, oglindit în folclorul celor două popoare, al doilea de o serie de imagini și structuri stilistice similare, în poezia obiceiurilor la români și bulgari. Pirin Bojadziev, cu înclinare spre arhivă, a prezentat activitatea lui Parthenie Pavlovici la București, puțin cunoscută, prof. Vasilka Tăpkova-Zalmova și Pavlina Bolceva au expus cu mână sigură cronografele bulgare medievale și pe cele românești, iar în final Elena Tonceva a încercat să găsească o influență acută a muzicii bisericești bulgare în Imnologia Moldovei din sec. XV—XVIII, atrăgându-se totuși atenția că cercetările muzicologice românești găsesc alte baze și alte relații mai complexe.

De la secția de lingvistică interesează literatura comunicarea lui P. Olteanu, *Contribuții la istoria raporturilor literare bulgaro-române în sec. al XVII-lea* (nici nu trebuia plasată acolo), precum și Dumitra Simion (Tîrgoviște), *O carte slavo-română din sec. al XVII-lea, păstrată la Tîrgoviște*.

De menționat că într-una din zile s-a făcut o excursie la Koprivštita, localitatea istorică celebră prin declanșarea revoluției din 1876 și prin sediu al unor mari patrioți. Între care și scriitorii Karavelov și Botev, întorcându-se având loc prin Plovdiv.

La încheiere s-au remarcat și acele rezultate științifice notabile și stringerea relațiilor culturale și politice.

I. C. Chișimia



Academia R. S. România-Filiala Cluj-Napoca, subcomisia de etnologie și antropologie și Universitatea Babeș-Bolyai, Centrul de științe sociale, sectorul de etnologie și sociologie au organizat în ziua de 26 sept. 1980, în sala Bibliotecii centrale universitare din Cluj-Napoca, sesiunea jubiliară „50 de ani de la întemeierea Arhivei de folclor a Academiei Române. Rolul și funcțiile arhivelor de folclor în cercetarea modernă a culturii populare”.

După cuvintele de salut (acad. Preda, președintele Filialei Cluj-Napoca a Academiei R. S. România și Octavian Șchiu, decanul Facultății de Filologie Cluj-Napoca) au susținut comunicări: Ion Taloș (*50 de ani de la întemeierea Arhivei de folclor—Cluj*), Dumitru Pop (*Cercetarea folclorului românesc în ultimele patru decenii și arhivele noastre de folclor*), Ion Cușeu (*Fondurile documentare ale Arhivei*), Gheorghe Cordoș (*Arhiva folcloristică, sursă documentară pentru sociologi*), I. H. Ciubotaru (*Prospectarea terenului folcloric în concepția prof. P. Caraman*), Ștefan Almăsl (*Probleme de sistematizare a melodiilor folclorice*). După amiază, lucrările s-au desfășurat pe secțiuni. În secțiunea I au luat cuvântul: N. Bot (*Obiceiurile funebre în Arhiva de folclor*), Gabriella Vöb (*Probleme actuale ale folcloricității maghiare din Transilvania*), Virgil Florea (*Ion Mușlea, istoric al folcloricității*), Lucia Iștoc (*Ion Mușlea și cercetarea folclorului oșenesc*), H. Markel (*Folcloristica săsească de azi*). În secțiunea a II-a au susținut comunicări: I. T. Florea (*Culegerile folclorice ale lui B. Bartók în jud. Arad*), Ion Șeulean (*Schimburile — un moment al ceremonialului nupțial*), Ioșif Herța (*Cîteva observații cu privire la documentele de folclor al copiilor*).

A avut loc apoi o masă rotundă cu tema: „Valorificarea științifică a patrimoniului cultural tradițional”. Iordan Dalcu a vorbit despre edițiile critice de folclor apărute în ultimele decenii. Au participat la discuții N. Bot, I. T. Florea, I. Cușeu, I. Măril, Valer Butură, I. Taloș, I. H. Ciubotaru ș.a.

Iordan Dalcu



Un grup de cercetători ai Institutului au participat la *Sadoveniana*, ediția centenară (a XI-a), organizată între 24—26 octombrie 1980 de Comitetul de cultură și educație socială al jud. Neamț; Simpozionul a avut loc la Piatra Neamț în ziua de 25 octombrie 1980. Au vorbit: I. C. Chișimia despre *Sadoveanu și fondul de cultură popular*; Emil Manu, despre *Publicistica lui Sadoveanu*; Stan Velea a făcut o paralelă între *Sadoveanu și marele scriitor polon Reymont*, I. Oprișan a urmărit raportul dintre iubire și revelația naturii în opera lui *Sadoveanu*, iar Rodica Florea a comentat *imaginea Dobrogei — țară a vechimii în proza lui Sadoveanu*. În încheiere, Marin Bucur a subliniat esența poetică a operei sadoveniene (*Imnurile sadoveniene*).

Simpozionul a fost condus de Gh. Bungeh, președintele Comitetului de cultură și educație socialistă, Neamț. A mai participat cu o comunicare (*Valori ale peisajului sadovenian*) criticul de artă Valentin Clucă.

În 26 octombrie s-a vizitat Casa-muzeu Sadoveanu din Vinători-Neamț.

Emil Manu

★

Simpozionul de relații culturale româno-polone s-a desfășurat la București, în zilele de 28 — 30 X 1979, în organizarea Universității din București, cu alăturarea celei de la Craiova. La deschidere, biroul senatului Universității a fost reprezentat de prorectorul prof. dr. D. Chițoran, prezent fiind și decanul Facultății de limbi străine, prof. dr. Paul Miclău, cu cuvântările protocolare.

Tematica simpozionului a fost variată, de la artă, literatură (mai ales) și lingvistică, la cele de cultură și istorie, într-un larg evantai. Lucrările nu s-au desfășurat în ședințe paralele, lucru de apreciat. Problemele indicate au suscitât discuții dintre cele mai vii și fructuoase.

În prima ședință, prof. dr. Vasile Drăguț a prezentat, cu diapositive, revelatoare aprofundări de artă arhitectonică polono-române, în secolele XIV—XVI, referindu-se la același domeniu Răzvan Teodorescu cu un manierism și „prim baroc” (ghillmelele autorului) moldav postbizantin între Polonia și Istanbul (1600—1650). Dan Iloria Mazilu venind cu o interpretare barocă a „Versurilor la stemă”, după modelul poeziei emblematice polone. Mihai Mitu a insistat asupra studiilor și cercetărilor românești efectuate în centrul universitar Cracovia. La 450 de ani de la nașterea lui Jan Kochanowski, I. C. Chițimia a vorbit în plan comparat de valoarea europeană a creației acestuia și de ecoul ei în literatură română. Eugenia Ștefan, polonistă, a prezentat probleme de texte omiletice în literatura română și polonă, iar Valentin Chelaru a încheiat cu probleme de iluminism polonez și iluminism sud-est european în context de comparatism tipologic. În ședința următoare, H. Misterski (Universitatea din Poznań) a făcut considerații judicioase privind psaltirile versificate ale lui Kochanowski și Dosoftei (nol precizări). P. Olteanu a vorbit de texte ale polonezului Szymon Starowolski, neluate în considerație, în literatura ucraineană și română. S. Widlak (șeful catedrei de romanistică de la Cracovia) a prezentat un sugestiv istoric al preocupărilor de limbă și literatură română în Polonia (în special Cracovia). Au urmat interesante comunicări de limbă: S. Gogolewski (fost lector la București, actualmente la Univ. din Łódź) a integrat structura gramaticală (în parte) a graiurilor poloneze din România într-un sistem sud-est european, Elena Deboveanu-Terpu și Janina Vójtowicz (Varșovia) au exemplificat importanța unui dicționar de unități frazeologice în limbile română și polonă, pentru știință și școală, Elena Timofte a stăruit asupra toponimiei și antroponimiei românești în Polonia de sud, iar Emil Vrabie s-a ocupat de aspecte tipice ale graiului polonezilor din Vicșani (bilingvi și trilingvi).

În a treia ședință s-au grupat probleme de istorie cu reflexe în literatură. Prof. Juliusz Demel (Univ. din Wrocław) a schițat imaginea complicată a României în viziunea polonilor în sec. al XIX-lea, Leon Volovici (Iași) a vorbit de imaginea polonezului în literatura română, C. Rezachevici (București) a adus corectări istorice la receptarea datelor despre asediul Cetății Neamțului de către Jan Sobieski. Paul Cornea a restructurat cunoștințele despre relațiile lui Mickiewicz cu pașoptiștii români, Marin Bucur a venit cu noi știri, din corespondența pașoptiștilor români, despre revoluționarii polonezi și Ch. Călin, slovacist, s-a ocupat de unele metafore din poezia lui M. Eminescu și Adam Mickiewicz. Au urmat comunicările ținute de: Laura Fotiade despre scriitorul polonez T. T. Jeż (Z. Miłkowski) în context român și bulgar, Elena Linta despre poloniști clasici și scrieri în limba polonă (M. Costin, T. Hîjdeu, B. P. Hasdeu) și Krystyna Wodowska, despre copacul divers, simbol în poezia română și polonă contemporană (lectură în rezumat de Joanna Porawska, Cracovia).

În ultima ședință s-au expus relații ale unor personalități și ecouri literare. S. Borawski (fost lector la București, actualmente la Univ. din Wrocław) a schițat portretul medicului Julian Lukaszewski (Iași), polonez de origine, după scrisorile lui Z. Miłkowski, Gh. Mihăilă a întărit știrile despre preocupările de polonist ale lui Ioan Bogdan cu date din scrisori către I. Blănu, V. Jeglinschi (București) a expus tot eșafodajul reprezentării dramel lui Lucian Blaga, la Liov, în 1934, Cornelia Clrstea și Ion Deaconescu au relatat ecouri poloneze în presa craioveană interbelică, Ion Petrică a evidențiat circuitul literaturii polone în România în timpul celui de-al doilea război mondial (tolerată), Marla Vircloroveanu a prezentat atașamentul venerabilei scriitoare Kazimiera Iłkiewiczówna (azi spre 90 de ani) pentru poporul și literatura română, Stan Velea a evidențiat o apropiere între Sadoveanu și Reymont, tipo-

logică, iar, în final, Const. Geambașu a încheiat adecvat cu receptarea Mariei Dąbrowska în literatura română.

La încheierea simpozionului, prof. Paul Miclău, participant la multe alte simpozioane, a subliniat că cel polono-român este unul dintre cele foarte reușite.

Întreaga desfășurare a celor trei simpozioane dovedește posibilitatea de colaborare bilaterală cu rezultate științifice importante și cu consolidarea relațiilor în general.

I. C. Chișimia



În ziua de 4 noiembrie 1980 a avut loc la Ateneul Român din București, sub egida Academiei Republicii Socialiste România, Academiei de Științe Sociale și Politice și Uniunii scriitorilor, o seară omagială cu prilejul împlinirii a o sută de ani de la nașterea marelui scriitor Mihail Sadoveanu.

Au participat Suzana Gădea, membru supleant al Comitetului Politic Executiv al C.C. al P.C.R., președintele Consiliului Culturii și Educației Socialiste, Emilia Sonea, adjunct de șef de secție la C.C. al P.C.R., scriitori, alți oameni de cultură, un numeros public.

Despre viața și opera sadoveniană au vorbit: George Macovescu, președintele Uniunii scriitorilor, acad. Gheorghe Mihoc, președintele Academiei Republicii Socialiste România, Mihnea Gheorghiu, președintele Academiei de Științe Sociale și Politice, Zoe Dumitrescu Bușulenga, directorul Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu”, Profira Sadoveanu, membră a Uniunii scriitorilor, Ion Vlad, rector al Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca, prof. univ. Constantin Ciopraga, Mircea Tomuș, redactor-șef al revistei „Transilvania” din Sibiu, Fănuș Neagu, membru al Consiliului Uniunii scriitorilor și prof. univ. Alexandru Balaci.

Reținem din cuvântarea profesorului Mihnea Gheorghiu: „Relația inseparabilă dintre scrieri și poporul său, cu viața socială și politică a țării și-a aflat în Sadoveanu încă un fericit exemplu, din șirul marilor poezi și cărturari ai neamului, în care s-au înscris cel mai mult dintre clasicii noștri, acele spirite elevate, cu ajutorul cărora — cum spunea secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu — «societatea a acționat pentru influențarea morală a omului, pentru călăuzirea în conștiință a unor principii superioare de viață». El a militat pentru limanul întrezărit dincolo de talazuri și furtuni, deși puțin că Sadoveanu au avut șansa să-l atingă și să-l celebreze — precum o fac cei de azi, la centenarul nașterii lui — în pace și prosperitate, în condițiile societății noastre noi, socialiste.

Profesoara Zoe Dumitrescu Bușulenga, ocupându-se — la rîndul său — de legătura operii lui M. Sadoveanu cu istoria, sublinia: „Sorginta literaturii sadoveniene de inspirație istorică se află, după cum bine se știe, în mărturisita, autentică, statornică pasiune a scriitorului pentru trecut, hrănită cu necontenită cercetare a cronicilor, cu o irezistibilă cufundare în faptele, ca și în limba acestora. [...]”

Astfel el pare a veni, ca martor, din străfunduri de istorie, pe de o parte, iar pe de altă se poate întoarce, în sens invers, spre obiect, făcînd printr-un proces adînc și misterios de cunoaștere, timpul reversibil”.

Manifestarea s-a încheiat cu lecturi din opera sadoveniană și un recital al corului „Madrigal” sub conducerea dirijorului Marin Constantin.



Omăgînd Centenarul nașterii scriitorului Mihail Sadoveanu, Secția de științe filologice, literatură și arte a Academiei Republicii Socialiste România a organizat, în ziua de 5 noiembrie 1980, o ședință publică de comunicări.

Au vorbit acad. Iorgu Iordan (*Precursorii lui Mihail Sadoveanu*) și acad. Șerban Cioculescu (*Memorialistica lui Mihail Sadoveanu*). Asistența a participat, în continuare, la deschiderea, în cadrul Bibliotecii Academiei, a unei expoziții dedicată vieții și operii autorului sărbătorit.



În ziua de 12 noiembrie a.c., cu prilejul centenarului M. Sadoveanu, a avut loc la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu” o sesiune științifică avînd un pronunțat caracter de lucru, urmărindu-se atât prin comunicările ținute, cît și prin comentariile tovarășei direc-

toare, prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu Bușulenga, ca și a participanților, fie corectarea punctelor de vedere exprimate anterior de critică în diverse etape ale disciplinei ca atare sau ale creației sadoveniene, fie deschiderea unor noi puncte de abordare viitoare. În cuvîntul său de deschidere tov. directoare a Institutului a subliniat caracterul național al operei sadoveniene, caracterul său protelic, deschis, înfîntarea semnificațiilor acestor vaste opere implicînd o înfîntare a punctelor de vedere critică.

În continuare Pompiliu Marcea a adus prețioase precizări biografice, formulînd interesante presupoziii în legătură cu rudele dinspre tatăl, Alexandru Sadoveanu, ale scriitorului. Ipotezele de lucru, ca și reinterpretarea relațiilor afective și a influenței exercitate asupra tinărului Sadoveanu de către tatăl său au fost deosebit confirmate de fiica scriitorului, Profira Sadoveanu, prezentă la această sesiune. Amintirile și mărturiile cu caracter biografic aduse de domnia sa dovedesc utilitatea unor asemenea confruntări și libere schimburi de opinii care favorizează precizarea unor detalii de istorie literară. În comunicarea următoare prof. I. C. Chîlîșia a examinat cu mîlgăla tema „Sadoveanu și fondul de cultură populară”, urmărind sub aspect filologic și etnografic procesul asimilării spiritualității populare de către Sadoveanu, comparînd totodată povestirile istorice și de vinătoare din literatura rusă și polonă cu motive narrative similare din opera sadoveniană. În intervenția sa „O capodoperă sadoveniană „Ballagul”, Al. Hantă, după o expunere metodică a diverselor interpretări anterioare asupra romanului, combătînd îndeosebi comparația cu mitul lui Ossiris făcută de Al. Paleologu, își demonstrează propria opinie, potrivit căreia *Ballagul* este o monografie a satului românesc, începînd acolo unde se sfîrșește balada *Mioriia*. Invitat al sesiunii, Ovidiu Papadima pune în discuție părerea critică formulată în perioada interbelică și perpetuată și mai tîrziu în legătură cu aparenta „monotonie” și „sărăcie” a temelor cultivate de Sadoveanu. De fapt, această impresie este semnificativă, așa cum a comentat în continuare tov. directoare, pentru capacitatea de sinteză a izvoarelor și miturilor fundamentale, a occidentului și orientului, loc de uriașe întrepătrunderi în perspectiva căreia s-a situat Sadoveanu cu romanele sale istorice și populare. Comunicarea următoare, „Înțelepciunea lumii sadoveniene”, prezentată de Marin Bucur, nuanțează aceeași idee, și anume felul cum înțelepciunea orală, sacralizarea vorbei, ceremonialul vorbirii, utilizarea aforismelor reprezintă accesul lui Sadoveanu la marile cărți și mituri trecute apoi în matca vorbeli. Ultima comunicare din sesiunea de dimineață „Mirările domnului de Marenne” de Al. Săndulescu deschide de fapt problematica următoarelor intervenții, și anume confruntarea dintre cele două tipuri de civilizație și cultură, dintre occident și orient, pe care o reprezintă Moldova sec. al XVII-lea. Permanentele nedumeriri și întrebări ale abatelui de Marenne după modelul schemei demonstrației iluministe reprezintă mobilul epic și filozofic al romanului. În „Poezia naturii la Sadoveanu” I. Rotaru reexaminează diversele opinii ale poeticii naturii, pescuitului și vînatărilor, acest univers constituînd un punct de interferență între ordinea miticului și realului, sau topos-ul care păstrează o dublă conjugare a spiritului profan și sacru. Ocupîndu-se de activitatea de critic literar a lui M. Sadoveanu, Emil Manu subliniază legătura dintre scriitor și contextul istoriei literare a epocii, Sadoveanu fiind și un activ publicist. Bunăoară a scris amintiri despre scriitorii pe care i-a cunoscut, despre cei de care era legat ca spirit creator sau despre scriitorii străini, de exemplu D. Anghel, Panait Istrati, Hasdeu, Ibrăileanu, Topîrceanu, Delavrancea, Vasile Alecsandri, Eminescu, Creangă, Caragiale. Deși a făcut puține mărturisiri în legătură cu propria sa operă, totuși este evident că Sadoveanu a fost permanent interesat de problemele de estetică. Într-o scurtă comunicare de lingvistică Stela Toma analizînd tipurile de locuțiuni utilizate de Sadoveanu în romanele istorice după modelul tipurilor de locuțiuni populare, evidențiază specificul național al limbii. În continuare, Stancu Ilin aduce prețioase precizări despre felul cum era omagiat Sadoveanu în epocă, prilejuit de împlinirea a cincizeci de ani, aducînd în discuție un document înedit și anume conferința pe care a ținut-o Liviu Rebreanu cu această ocazie, în calitate sa de președinte al asociației scriitorilor de atunci. Textul este edificator atît din punctul de vedere al eticii profesionale, cît și din acela al problematicii propriu-zise a lui Rebreanu. În „Poetica lui Sadoveanu” Fl. Mihăilescu, observînd puțînătatea mărturiilor scriitorului privitoare la felul în care scria sau își elabora documentarea romanelor istorice, avansează interesante ipoteze despre psihologia procesului de creație, asupra procesului de gestație, asupra profunzimii de gîndire și a redactării „desăvîrșite” a operei, dovadă că adevărata poetică se află nu în intelectualitatea discursivă, ci în opera internă. Preocupat de problema civilizației sadoveniene, I. Oprîșan examinează cîteva „procedee de anihilare a diferenței” dintre civilizația arhaică și modernă, oprîndu-se asupra artei culinare. Gastronomia poate deveni un semn sociologic și semiologic pentru identificarea perechilor de opoziții arhaicitate/modernitate; simplitate/complicație; ceremonial/nobism; rafinament autentic/supercivilizație decorativă, etc. Studînd „arta neologismului” la Sadoveanu, Adriana Miteșcu face o comparație prin sondaj a textelor din cele trei ediții ale volumului I din *Povestiri* (1904–1917), reținînd contextele în care apar neologisme

eliminate apoi de scriitor în ediția din 1940 pentru a păstra stilul unitar arhaic și popular. Folosirea abundentă a neologismului după 1938 în contextele codului anterior doborâște o valoare ironică, așa cum arată analiza nulei 24 iunie.

Discuțiile pe marginea comunicărilor, permanentul schimb de opinii, nuanțările și corecțiile aduse, ambianța intelectuală a participării, în așa fel încât nici o comunicare nu a rămas fără ecou, toate acestea au demonstrat că sesiunile comemorative se pot ridica deasupra festivizmului, prilejuind fructuoase ședințe de lucru.

Adriana Milesu



O sesiune de comunicări dedicată Centenarului nașterii lui Mihail Sadoveanu a avut loc în 15 noiembrie 1980, la Miercurea Ciuc, județul Harghita, din inițiativa Cercului literar-artistic din localitate, care poartă numele marelui scriitor, și care — cum o atestă și o fotografie cu dedicație autografă — începând din februarie 1956 s-a bucurat de patronajul său. Animatorul entuziast al acestui focar de cultură harghitean, profesor Gheorghe Afloarei, a publicat de curând un frumos volum aniversar (1852—1977) al cercului, dovedind că, începând cu lectura analitică sau dramatizată, continuând cu spectacolele teatrale sau folclorice, cu întâlnirile cu scriitorii și oamenii de cultură și terminând cu excursiile documentare, instrucția din clasă poate fi continuată în variate forme, rodind în oameni o adevărată educație umanistă. Astfel de aprecieri au fost exprimate cu acest prilej și de autoritățile locale, prin inspectorul general László Pál. Sesiunea de comunicări — care s-a bucurat de o largă participare și de un viu interes — a cuprins, mai întâi, contribuții originale și interesante despre drumurile lui Mihail Sadoveanu pe meleagurile harghiteane (Gheorghe Afloarei), și receptarea maghiară a operei prozatorului român (David Gyula — Cluj-Napoca), despre mișcarea de idei a epocii (Dumitru Micu — București), despre viziunea inițială asupra naturii (Ion Marș — Odorheul Seculesc) și motivul izvorului (Lucian Chișu — Gheorgheni), despre întoarcerea în timp (Tudor Vladimir — Gheorgheni) și modalitățile narative (Pop Horea — Gheorgheni). Din partea Institutului G. Călinescu au participat cu expuneri Marin Bucur (*Semnificațiile moderne ale literaturii sapiențiale*), Marcel Duță (*Modelul de civilizație arhaică la Sadoveanu*) și I. Opreșan (*Funcțiile artistice ale animalierului*). O expoziție de fotografii, documente, cărți cu autografe ale artiștilor de onoare al cercului harghitean de-a lungul timpului — între care Mihail Sadoveanu, Victor Eftimiu, Méliusz Josef, Demostene Botez, D. I. Suchlanu, Constantin Ciopraga, Zoe Dumitrescu Bușulenga, D. R. Popescu, Ioan Alexandru ș.a.m.d.; precum și cu traduceri în maghiară și germană ale operelor marilor prozatori români. În seara, un program artistic la Casa de cultură au întregit în chip fericit manifestările ample și complexe, dovedind încă o dată prețuirea de care se bucură mesajul lui Mihail Sadoveanu pretutindeni.

M. D. Bălșanu

Sub auspiciile Universității culturale-științifice din Cluj-Mureș, a avut loc în ziua de 25 noiembrie 1980 sărbătorirea Centenarului Sadoveanu.

În acest scop au fost invitați să conferențeze, din partea Institutului de Istorie și teorie literară „G. Călinescu”, cercetătorii științifici Marin Bucur și I. Opreșan, care au prezentat comunicările: *Înțelepciunea lumii sadoveniene — ca stare și semnificații și Viindtoarea cu pretext în opera sadoveniană*.

Pe marginea comunicărilor s-au purtat interesante discuții despre opera și personalitatea scriitorului sărbătorit.

I. Opreșan

Sub patronajul Direcției Generale a Arhivelor Statului, s-a desfășurat, în ziua de 26 noiembrie 1980, la Muzeul Arhivelor din București, simpozionul „Mihail Sadoveanu — patriotul”, dedicat aniversării a o sută de ani de la nașterea prozatorului.

Lucrările simpozionului au fost deschise și conduse de generalul Toader Gheorghe. S-au prezentat comunicările: *Înțelegerea lui Mihail Sadoveanu* (de Pompiliu Marcea), *Natura — pădure și refugiu în fața restriptilor istorice*, în opera lui Mihail Sadoveanu (de I. Opreșan, din partea Institutului nostru), *Mihail Sadoveanu, referent la Casa Școalelor* (de Ioana Burlacu) și *Locotenentul Mihail Sadoveanu — prezență activă în presa militară românească a anilor 1917—1918* (de Micușina Ionescu).

Simpozionul a fost precedat de un concert coral susținut de studenții conservatorului „Ciprian Porumbescu”. Dirijor prof. Ioan Mică.



În ziua de 16 decembrie 1980, în sala Muzeului de istorie națională a Republicii Socialiste România, a avut loc Adunarea generală a Academiei de Științe Sociale și Politice, sub conducerea președintelui său, Mihnea Gheorghiu.

La adunare au participat, ca invitați, Suzana Gidea, membru supleant al Comitetului Politic Executiv al Comitetului Central al Partidului Comunist Român, președinte al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, Stan Soare, adjunct șef de sector la Comitetul Central al Partidului Comunist Român, Mihai Florescu, ministru secretar de stat, vicepreședinte la Consiliul Național de Știință și Tehnologie, academicianul G. Mihoc, președintele Academiei R.S.R.

Ordinea de zi a cuprins Raportul privind îmbunătățirea Programului de cercetare în științele sociale și politice în perioada 1978—1980 și Proiectul Programului de cercetare în științele sociale și politice pe perioada 1981—1985.

În Raportul citit de tov. Mihnea Gheorghiu s-a precizat că „la ampla arie de activitate și de preocupări a științelor sociale și politice din țara noastră, consemnată în statutul și programele de lucru ale academiei noastre și determinată, în munca ei practică, de orientările și indicațiile date de conducerea partidului, de tovarășul Nicolae Ceaușescu, prin îndrumările sale directe în calitate de Președinte de onoare al ASSP, sînt reflectate marile resurse intensive ale progresului științei românești, izvorite din înfăptuirea Programului P.C.R., din aplicarea creatoare a socialismului științific la datele concrete ale edificării societății socialiste multilateral dezvoltate în România”.

În ceea ce privește domeniul teoriei și istoriei artelor, al literaturii și lingvisticii, s-a specificat că „cercetările vor fi axate pe două direcții fundamentale. Pe de o parte, valorificarea tradițiilor de limbă, literatură și artă, în calitatea lor de documente culturale ale istoriei naționale, dovedind, din cele mai vechi timpuri și pînă astăzi, continuitatea și unitatea neîntre-ruptă a poporului român, vitalitatea și originalitatea contribuției geniului creator românesc la îmbogățirea patrimoniului cultural-artistice național și universal. Pe de altă parte, demonstrarea pe bază de studii fundamentale, teoretice și istorice a noulor dimensiuni naționale și universale ale spiritului românesc, a umanismului revoluționar al culturii noastre contemporane”.

Tov. Mihnea Gheorghiu s-a referit la necesitatea concentrării forțelor de muncă din cercetare pentru realizarea unor instrumente de lucru fundamentale, citind printre exemplele date și *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine*, amintind că „mai există o anumită dispersare a forțelor spre un număr mare de teme de cercetare”.

Apreciind edițiile critice, cataloagele, bibliografiile, monografiile marilor noastre personalități, el a conchis, în ceea ce ne privește: „Fenomenele de limbă, literatură și artă au fost analizate ca părți integrante ale culturii unei epoci, documentele lingvistice, literare și artistice dovedindu-se mărturie tot atât de prețioasă ca și documentele istorice, economice și politice ale evoluției complexe străbătute de civilizația noastră. S-a relevat astfel modul specific în care literatura și artelor au participat la realizarea unor etape cruciale din istoria modernă și contemporană a României, la mișcările revoluționare de eliberare socială și politică, la independența națională. În ansamblul lor, cercetările au urmărit, dintr-o perspectivă interdisciplinară, evoluția culturii și civilizației românești, analizind interfețele dialectice dintre social, politic, istoric și cultural în momentele semnificative din istoria patriei noastre”.

S-au arătat unele lipsuri care mai persistă în cercetare, precum insuficiența informării și documentării cadrelor didactice și cercetătorilor din domeniul științelor sociale, deosebit în ce privește literatura și mișcarea de idei din alte țări, nerealizarea deplină a integrării, greutatea valorificării pe motivul că lucrările nu răspund criteriului de eficiență economică.

Alături de toți comuniștii din patria noastră, membrii institutului au fost chemați și ei să facă dovada înaltelor responsabilități pe care și le-au asumat, arătîndu-se la înălțimea marilor imperative ce se pun în fața întregului nostru popor. Sarcina principală a Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu”, constă în valorificarea științifică a patrimoniului literar național, în întreaga lui devenire. Institutul are datorie de a realiza lucrări fundamentale pentru cultura noastră, care să asigure o platformă solidă pentru creația științifică românească în domeniul literaturii, ca și orientarea fermă din punct de vedere ideologic în tot ceea ce scriem și interpretăm. Momentul deosebit al încheierii cincinalului revoluției științifice impune un bilanț al realizărilor, o apreciere obiectivă asupra realizărilor obținute, care ne dau dreptul la justificare mulțumiri.

În ultimii cinci ani, eforturile conjugate ale conducerii Institutului și ale organizației de partid au avut în atenție munca întregului Institut, ca unitate de cercetare integrată. Analizele exigente, partinice pe care le-am realizat în consiliile științifice, ca și în adunările

generale de partid sau în adunările generale ale oamenilor muncii, au reliefat îndeplinirea cu bune rezultate a sarcinilor științifice și obștești. An de an s-a acordat o grijă sporită la alcătuirea și orientarea planurilor, în sensul unei cât mai judicioase și nuanțate valorificări a moștenirilor literare românești și a evidențierii contribuției literaturii și culturii noastre naționale în contextul literaturii universale. S-a dovedit astfel mai pregnant misiunea Institutului de a contribui la instruirea maselor prin lucrări științifice de largă audiență, precum și misiunea de a exercita o mai riguroasă îndrumare ideologică prin intermediul unei critici marxiste, combative și patriotice.

În orientarea optimă a muncii științifice actuale și de perspectivă, comuniștii din Institut au fructificat experiența câștigată în elaborarea și publicarea unor ample lucrări colective, menite a elimina măcar cîteva din numeroasele lacune care prejudicelază încă buna desfășurare a procesului cercetării științifice. Rezultatele pe care le înregistrăm acum sînt rodul unei munci îndelungate, colective mereu regîndite pe parcursul elaborării lucrărilor și care ne dovedesc acum, pe măsură ce apar primele volume, necesitatea și importanța lor pe plan național, cu bune ecouri în afara țării.

Din 1976 au văzut lumina tiparului lucrări de sinteză precum *Dicționarul de termeni literari* (1976), *Structuri tematice și retorico-stilistice în romantismul românesc (1830—1870)* (1976), volumul însumind cercetări întreprinse cu mijloace moderne, volumul III din *Documente și manuscrise literare* (1976). În 1976 și 1978 au apărut cele două volume ale *Bibliografiei analitice a literaturii române vechi. Cărțile populare*, elogios recenzate și peste hotare. În colaborare cu alte institute sau colective s-au realizat și importante sinteze precum *Arta și literatura în slujba independenței* (1977), *Dicționarul cronologic al literaturii române* (1979), și *Istoria literaturii române. Studii* (1979), ultimele două cu vădit caracter de instrumente de lucru. S-ar putea aminti și două volume apărute la Sofia în 1977 și în 1980, de *Relații literare româno-bulgare*, la care au colaborat masiv membrii ai Institutului, precum și — de data aceasta, aflat în curs de apariție — un *Compendiu de literatură română contemporană*, solicitat de editura berlineză „Volk und Wissen”.

Proiectată și lucrată în timpul acestui cîncinal, *Bibliografia analitică a relațiilor literaturii române cu literaturile străine în perioade (1839—1918)*, a apărut anul acesta cu un prim volum, cel de-al II-lea fiind deja realizat, iar al III-lea în curs de realizare. Iată așadar un instrument de lucru fundamental, unic prin profil, ce a impulsionat colectivul de literatură universală și comparată să-și înscrie în cîncinalul 1981—1985 o continuare a investigației bibliografice în perioada 1918—1950.

În același sens se înscrie și ciclul *Literatură română contemporană*, al cărui prim volum, *Poezia*, a apărut în 1980. Volumele *Proza și Dramaturgia*, lucrări înisate, urmează să fie preluate editurii. Același colectiv și-a propus, în continuare, o importantă sinteză asupra *Confrunțărilor și dezbatelor ideologico-literare în presa literară interbelică*, subliniind astfel necesitatea înțeleasă și de colectivul de literatură universală și comparată de a investiga presa, ca sursă bogată și inepuizabilă de noi cercetări științifice.

În 1980 a început elaborarea *Cresdomajiei de literatură română veche*, de o mare importanță în cadrul valorificării moștenirii literare. Realizate în timpul cîncinalului, dar urmînd de acum înainte să fie valorificate prin publicare, se numără și cele șase volume ale ediției critice naționale *Opere* de B. P. Hasdeu, volume ce pun într-o lumină nouă activitatea complexă a marelui savant, însumînd importante și numeroase materiale inedite sau publicate doar parțial.

Pe același șantier se află vol. IV din *Documente și manuscrise literare*, ca și cele două volume ale *Tratatului de teorie literară*. Într-un volum colectiv româno-rus urmează să apară *Realismul român și rus în secolul al XIX-lea*, dedicat analizării fenomenului literar din cele două țări, în a II-a jumătate a secolului XIX.

În momentul de față, Institutul „G. Călinescu” este chemat să răspundă unor mari cerințe ale culturii noastre, printre care se numără și *Tratatul de istorie a literaturii române* în șase volume, operă de interes național, avînd coordonarea generală asigurată de tov. director Zoe Dumitrescu Bușulenga, cu o masivă colaborare a cadrelor didactice și a diverselor personalități ale vieții culturale din țara noastră. Secretariatul e asigurat în exclusivitate de membrii Institutului.

Contribuții interesante la studierea comparatistă a altor literaturi și la realizarea unor instrumente de lucru privind literatura noastră în relații cu alte literaturi sînt lucrările individuale, încheiate sau prevăzute a se desfășura pe o perioadă mai îndelungată în următorul cîncinal, dintre care amintim, *Confluente culturale, literare româno-turce*, *Bibliografia româno-arabă*, *Istoria literaturii polone* și alte studii despre lirica lui Tudor Arghezi, poezia rusă din secolul XX

și reflexul ei în literatura română, literatura africană și literatura neagră americană, romanul portughez în comparație cu romanul românesc etc.

Importanță pe linia realizării progresive a unei mai bune integrări cu activitatea catedrelor de specialitate este participarea colectivului de literatură universală și comparată la elaborarea *Istoriei literaturii franceze* și a *Istoriei literaturii italiene*.

Un rol remarcabil în educarea științific-revoluționară a cercetătorilor din Institut îl au sesiunile științifice și dezbaterile ideologice, organizate trimestrial. Acestea au menirea să aprofundeze anumite probleme teoretice, să stimuleze discuții și să angajeze o participare largă, depășind cadrul Institutului. În anul 1980, au avut loc mai multe asemenea manifestări, precum, dezbaterile ideologice închinată confruntărilor literare din presa interbelică (martie), centenarul Arghezi (mai), masa rotundă cu delegați din partea bibliotecilor județene și orașenești, pe marginea bibliografiei ca instrument de lucru fundamental (Iulie), centenarul Sadoveanu. În anul 1981 vor avea loc două dezbateri ideologice, *Caracterul militant și angajat al criticii literare contemporane*, organizat în colaborare cu Uniunea Scriitorilor și *Sarcinile și obiectivele care decurg pentru cercetarea din științele umaniste din documentele de partid*. Tot în 1981 vor mai avea loc patru sesiuni științifice de comunicări, prilejuite de sărbătorirea centenarelor O. Goga, G. Enescu, G. Bacovia și E. Lovinescu.

De asemenea trebuie amintită și activitatea științifică reflectată în „Revista de istorie literară și teorie” și în „Synthesis”, ambele reprezentând contribuții importante la propagarea culturii române în țară și în străinătate.

Pe lângă aceste valorificări editoriale ale muncii noastre trebuie subliniat că au existat și există în continuare, într-o pondere sporită, și alte căi de valorificare parțială a lucrărilor înscrise în planul științific, publicarea de studii și articole în presa literară și centrală, prezentarea de expuneri și comunicări în sesiuni, simpozioane, colocvii, mese rotunde, dezbateri, organizate de Institut și alte foruri culturale din țară.

M.S.

- COJOCARU, Nicolae. *Prilestii de Sus. O așezare din Bucovina. Monografie folclorică*. Cu o prefață de I. C. Chițimia, București, Edit. Litera, 256 p.
- DOSTOEVSKIJ, Fëdor Mihailovič. *Polnoe sobranie sočinenij v tridecati tomah*, tom. 19, Stat'i i zametki 1861, Leningrad, Izd. „Nauka”, 1979, 360 p.
- DUNĂREANU, Elena. *Publiciști ardeleni către Horia Petra-Petrescu*, vol. III, Lucrare elaborată în cadrul compartimentului de Informare bibliografică de ..., Siblu, *f.e.*, 1979, 100 p. (Biblioteca „Astra” Siblu).
- FILOSOFIA contemporană. *Probleme ale dialecticii. Cercetare bibliografică*. Lucrare elaborată în cadrul Serviciului bibliografic /din B.C.U. București/. Coordonator științific și /Cuvînt înainte/: Al. Boboc. Redactor responsabil: Florin Grigoraș. Colaboratori din partea B.C.U.: Laura Georgescu, Florin Grigoraș, Lidia Lepădatu, Valentina Nedelcu, Violeta Picova, Ana Săndulescu, Florica Singer. Colaboratori externi: Alexandru Boboc, Angela Botez, Mircea Flonta, Nicolae Mariș, Ilie Părvu, Alexandru Surdu, Vasile Tonoiu, Marlin Turlea, București, *f.e.*, 1979, VII + 168 p. multigr. (Biblioteca centrală universitară București).
- KEMBAL, Robin. *Le dilemme séculaire du poète russe „Patrie et liberté”*. Lausanne, Imprimeries des arts et métiers SA, 1977, 29 p. (Thé des Etudes de Lettres, série III, tome 10, janvier-mars 1977).
- LITERATURNYE proizvedenija v dvoizenii epoch. Redakcionnaja kolegija: N. V. Os'makov (otvetstvennyj redaktor), U. A. Gural'nik, K.N. Lomunov, U.R. Foht, I. E. Usok. Moskva, Izd. „Nauka”, 1979, 288 p. (Akademija Nauk SSSR. Institut mirovoj literatury im. A.M. Gor'kogo).
- MACFARLANE, Alan. *The Origins of English Individualism. The Family, Property and Social Transition*. /by/ ..., New-York, Cambridge University Press, 1978, XVI + 216p.
- MALAGUTI, Zvi. *Proceedings of The International Conference on Literary and Linguistic Computing*. Edited by ..., /Tel-Aviv/, April 22–27, 1979, 354 p. multigr. (The Katz Research Institute for Hebrew Literature Tel-Aviv University – The Association for Literary and Linguistic Computing).
- MARGIAN, Marcel. *Petreceri, /Proză/, București, Edit. Litera, 1980, 76 p.*
- MESSNER, Dieter. *Europäische Volksliteratur. Festschrift für Felix Karlinger*. In Zusammenarbeit mit Angela Birner herausgegeben und mit einem Geleitwort von Dieter Messner, Wien, Selbstverlag des Österreichischen Museums für Volkskunde, 1980, 207 p. (Raabser Märchen-Reihe, Bd. 4).
- MILLER, O. V.. *Bibliografija literatury o M. Ju. Lermontove (1917–1977 gg.) Sostavitel': ...*, Leningrad, Izd. „Nauka”, 1980, 520 p. (Akademija Nauk SSSR. Institut russkoj literatury „Puškinskij dom”).
- PUȘKIN, Aleksandr Sergeevič. *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomah*, Izdanie 4, tom IX, Istoriija Petra. Zametki o Kamčatke, Leningrad, Izd. „Nauka”, 1979, 448 p.
- PUȘKIN, Aleksandr Sergeevič. *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomah*, Izdanie 4, tom. X, Pis'ma, Leningrad, Izd. „Nauka”, 1979, 712 p.
- REALLEXIKON der deutschen Literaturgeschichte begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammeler. 2. Auflage, 4 Band, 3–4 Lieferung. (Stabreimvers – Teufelliteratur) Herausgegeben von Klaus Kanzog und Achim Masser. Redaktion: Dorothea Kanzog, Berlin & New-York, Walter de Gruyter, 1980, p. 193–384 cu col.
- SHWAN, Sigbrit. *Proust dans la recherche littéraire. Problèmes, méthodes, approches nouvelles* par ..., Lund, C W K Gleerup, 1979, 168 p. (Études romanes de Lund, 27).
- SOCIOLOGIA contemporană. *Probleme de sociologie a culturii. Cercetare bibliografică*. Lucrare elaborată în cadrul Serviciului bibliografic /din B.C.U. București/. Coordonator științific și /Cuvînt introductiv/: Aurelian Bondrea, Redactor responsabil: Victoria Stoian, Colaboratori: Rodica Calcan, Laura Georgescu, Florin Grigoraș, Lidia Lepădatu, Valentina Nedelcu, Hildegard Nichfor, Violeta Picova, Horia Popescu, Florica Prodan, Ana Săndulescu, Florica Singer, Victoria Stoian, Alexandru Surdu, București, *f.e.*, 1979, VII + 240 p. multigr. (Biblioteca centrală universitară București).

„**STEUAU**” 1949—1979. *Indice bibliografic adnotat*, vol. I—III. Coordonare, revizile științifică și tehnoredactare: Emil Pintea în colaborare cu Dolna Curticean. Prefață de Aurel Rău. /Autori/: Emil Pintea, Dolna Curticean, Ioan Domșa și Mihai Triteanu, Cluj-Napoca, [i.e.], 1979, XXXII + 1796 p. multigr. (Academia R. S. România — Filiala Cluj-Napoca. Bibliotecă.); vol. I, Partea 1, *Literatură română (Beletristică)*, XXXII + + 298 p., vol. I, Partea a 2-a, *Literatură română. (Teorie istorie și critică literară, folclor, folcloristică, literatură germană din România, literatură maghiară din România, literatură srbă din România)*, p. 299— p. 779; vol. II, *Literatură universală*, p. 780—1150; vol. III, Partea 1, *Lingvistică, estetică, artă, etnografie, cultură, științe sociale și politice*, p. 1151—1524, vol. III, Partea a 2-a, *Știință și tehnică, Presă, Diverse, Iconografie, Indice general de nume*, p. 1525—1796.

SWEDENBORG, Eky, *Jean Barois de Roger Martin du Gard. Étude des manuscrits et des techniques narratives par...*, Lund, C W K Gleerup, 1979, 226 p. multigr. (Études romanes de Lund, 29).

Publicații periodice

ANGLIA

The Modern Language Review, London, 1980, vol. 75, Part. 4.

CANADA

Canadian Review of Comparative Literature—Revue Canadienne de Littérature Comparée, Edmonton, 1980, vol. VII, nr. 1.

CEHOSLOVACIA

Slavia časopis pro slovanskou filologii, Praha, XLVIII (1979), Sešit 4.

CHINA

Chinese Literature, Beijing, 1980, nr. 10—11.

COLUMBIA

Ideas y valores, Bogotá, 1978, nr. 53—54. /Actas del III Foro Nacional de Filosofía/, 1979, nr. 55—56.

FRANȚA

Revue d'histoire littéraire de la France, Paris, 80 (1980), nr. 4—5.

R. F. GERMANIA

Literature. Music. Fine Arts. German Studies. Section III, Tübingen, 1980, vol. XIII, nr. 2. *Zeitschrift für Kulturaustausch*, Stuttgart, 30 (1980), 3 Vj.

GHANA

Asemka, Cape Coast, 1979, nr. 5.

GRECIA

Balkan Studies, Thessaloniki, 1979, vol. 20, nr. 2.

ITALIA

Libri e riviste d'Italia, Roma, XXXI (1979), nr. 354—358.

Libres et revues d'Italie, Rome, XXII (1979), nr. 1—2.

MEXIC

Anuario de Letras, México, 1979, vol. XVII.

POLONIA

Biuletyn Polonistyczny. Kwartalnik, Warszawa, XXIII (1980), Zeszyt 1—2 (75—76).

Dialog, Warszawa, XXV (1980), nr. 5 (289) — 6 (290).

Kwartalnik neofilologiczny, Warszawa, XXVII (1980), Zeszyt 2.

Pamiętnik Literacki, Wrocław ..., LXXI (1980), Zeszyt 1—2.

Twórczość, Warszawa, XXXVI (1980), nr. 6 (419) — 7 (420).

ROMÂNIA

Cronica, Iași, XV (1980) nr. 33 (759), 42 (768), 43 (769).

Revista Comisiei naționale române pentru UNESCO, București, 22 (1980), nr. 1—2.

Synthesis, București, 1980, vol. VII.

Viața românească, București, XXXIII (1980), nr. 9—10.

SPANIA

Revista de Literatura, Madrid, 1980, Tomo XLII, nr. 83.

UNGARIA

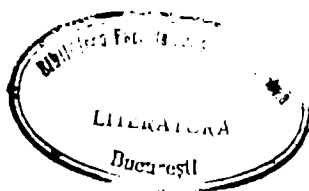
Acta Litteraria. Academie Scientiarum Hungaricae, Budapest, 1979, tom. XXI, fasc. 1—2.

U.R.S.S.

Russkaja literatura, Leningrad, 1980, nr. 2—3.

Voprosy literatury, Moskva, 1980, nr. 5—6.

Georgeta Stoia-Mănescu



THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the scientific appreciation of the national literary patrimony, to the development of studies and researches in history and theory of literature, aesthetics and folklore. The review publishes studies, articles, debates, commentaries and documents, reviews of books and periodicals on different subjects, bibliographical notes and commentaries on scientific life aiming at giving information about the results attained in these domains in our country and abroad, at encouraging the exchanges of ideas, hypotheses, points of view and new methods of exploration and interpretation of the literary phenomenon.

★

The Review is addressed to literary theoreticians and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, professors and students.

★

Signed by well-known specialists, by members of the professorial staff, by Romanian and foreign research-workers, the published papers attempt to open up new perspectives concerning the investigation and the complex understanding on the tackled domains, to promote the Romanian point of view in contemporary literary research work.

★

Collaborators are requested to send their texts typewritten in conformity with current usages, the responsibility for their contents being considered integrally theirs. The authors are entitled to 30 extracts free of charge for every published paper. Unpublished manuscripts are not returned. The mail, the books and periodicals for review and exchange will be sent to the addressee of the Review.

★

The Review effectuates exchange of similar publications with publishing houses, bulletins from different universities, departments and seminars, societies, libraries, associations and scientific institutions from all over the world with other printed matter of a similar type.

***Din lucrările apărute
în Editura Academiei R.S. România
mai găsiți în librării:***

- Sub. red. D. Panaitescu Perpessicius, M. Eminescu,
Opere, VI, 1963, 56 lei.
- Sub red. Tudor Vianu, Al. I. Odobescu, *Opere*, I,
1965, 32 lei.
- Sub red. Al. Dima. Al. I. Odobescu, *Opere*, II,
1967, 37 lei.
- Sub red. Al. Săndulescu, Duiliu Zamfirescu,
Scrisori inedite, 1967, 9,25 lei.
- Sub red. Paul Cornea, *Documente și manuscrise
literare*, I, 1967, 19,50 lei; II, 1969, 25 lei.
- Sub red. Adrian Fochi, I.U. Jarnik, Andrei
Bîrseanu, *Doine și strigături din Ardeal*,
1968, 63 lei.
- Lucia Protopopescu, *Noi contribuții la biografia
lui I. Budai Deleanu*, 1967, 8,75 lei.
- I. C. Chițimia, *Folcloriști și folcloristică româ-
nească*, 1968, 24 lei.
- Sub red. D.M. Pippidi, D. Cantemir, *Descriptio
Moldaviae*, 1973, 41 lei.
- Sub red. V. Căndea, D. Cantemir, *Opere*, I,
1974, 36 lei; IV, 1973, 35 lei.
- Sub red. Șerban Cioculescu, *Istoria literaturii
române*, III, 1973, 66 lei.

